

**ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO DE CHILE
COMO GENERADOR DE MEMORIA
HISTÓRICA
(estudios de caso)**

**Trabajo final para la obtención de Título de Máster
Julio 2018**

**Autor: José Caerols
Tutores: Jordi Dalmau y Lidia Gorriz**

**MÁSTER EN DISEÑO URBANO,
ARTE, CIUDAD Y SOCIEDAD**



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis tutores Jordi Dalmau y Lidia Gorriz, su apoyo y asesoramiento durante todo el proceso de realización de esta investigación.

También quiero agradecer a las siguientes personas por su colaboración de una u otra forma, Alicia Alarcón, Francisco Esteves, Cristina Inocencio, Ilia Mayer, Antonio Remesar, María Soledad Silva.

A mi familia por ser un apoyo incondicional en todos mis proyectos

ÍNDICE

RESUMEN (palabras clave) / ABSTRACT (Keywords)	8
INTRODUCCIÓN	10
OBJETIVOS	12
METODOLOGÍA	14
 BLOQUES TEMÁTICOS	 17
BLOQUE I: ESPACIO PÚBLICO	17
1. Análisis sobre el espacio público y su configuración	17
2. Espacio público y prácticas artísticas contemporáneas	19
a) Formas para el desarrollo del arte público	19
b) El arte público después del arte en el espacio público	21
c) Contexto internacional de producción artística durante la segunda mitad del siglo XX	23
d) Arte público e interacción espacial	25
 BLOQUE II: ANTECEDENTES HISTÓRICOS. ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO Y MEMORIA HISTÓRICA	 31
1. Estatuaria conmemorativa en las nuevas repúblicas de Latino América como génesis de memoria histórica	31
a) Origen e inspiración	31
b) Formas dentro de la statuaria conmemorativa	32
b.1. Estatuaria Ecuestre	32
b.2. Retratos	34
b.3. Simbólica	35
c) Tendencia y producción	36
d) Observación	37
2. EL Muralismo como la huella latente de identidad Latino Americana	38
3. Contexto político, histórico y artístico de Chile en el siglo XX	41
a) Antecedentes políticos en Chile, Unidad Popular – Allende – Dictadura – Transición (1962-1990)	41
b) Estado del arte en el espacio público (1940-1973)	47
b.1. Introducción	47
b.2. Muralismo mexicano y sus aportes a la producción Nacional	47
b.3. Brigadas muralistas, propaganda, política y arte en el espacio público.....	50

b.4. UNCTAD III, la utopía de un espacio colectivo	53
c) Arte de trinchera o barricada, resistencia crítica en dictadura mediante la apropiación del espacio público (1974-1990)	55
c.1. Arte de trinchera	56
c.2. Arte de barricada	57
c.3. Observaciones	62
BLOQUE III: CONTEXTO Y EL “MONUMENTO MEMORIAL”	63
1. Descripción general	63
2. El cambio de la forma e intención representativa en el espacio público	65
3. Proceso de investigación en relación a los Memoriales y el Arte Público	67
4. Definición de órganos implicados y funciones con respecto al desarrollo de los “Monumentos Memoriales”. Leyes y obligaciones	69
a) Subsecretaría de Derechos Humanos	70
b) Museo de la Memoria y los Derechos Humanos	73
c) Consejo de Monumentos Nacionales de Chile	74
d) Comisión Nemesio Antúnez	77
e) Conclusión	79
f) Preámbulo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, un espacio colectivo donde habita la Memoria a través del arte contemporáneo.....	80
BLOQUE IV: MONUMENTOS MEMORIALES EN EL DISEÑO URBANO DE LA REGIÓN METROPOLITANA DE CHILE. Aproximación a la realidad de este tipo de práctica mediante dos ejemplos comparativos	87
1. Monumento memorial: “Mujeres en la Memoria. Monumento a las mujeres víctimas de la represión”	87
a) Introducción	87
b) Historia y proceso	87
c) Objetivos	89
c.1. Objetivos generales	89
c.2. Objetivos específicos	89
d) Como se realizó la pieza “Mujeres en la Memoria”	89
e) Descripción de “Mujeres en la Memoria”, Monumento a las mujeres víctimas de la represión	92
f) Disposición geográfica de “Mujeres en la Memoria”	94
f.1. Disposición original de “Mujeres en la Memoria”	94
f.2. Disposición actual de “Mujeres en la Memoria”	97
f.3. Disposición futura para emplazamiento de “Mujeres en la Memoria ...	99

g) Estado actual	100
h) Reflexión entorno a la relación simbólica que se establece entre emplazamiento, estado actual de “Mujeres en la Memoria”, trama urbana y simbolismo social contemporáneo en Chile	108
2. Monumento Memorial: “Un lugar para la Memoria, Paine. Memorial a los detenidos, desaparecidos y ejecutados de Paine”	111
a) Introducción	111
b) Historia y procesos que originaron el Memorial a los detenidos, desaparecidos y ejecutados de Paine	113
c) Objetivos	118
d) Descripción de “Un lugar para la Memoria, Paine”	119
e) Disposición geográfica de “Un lugar en la Memoria, Paine”	122
f) Reflexión en torno a “Un lugar en la Memoria, Paine”	124
CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFÍA	130
WEBGRAFÍA	135
ÍNDICE DE IMÁGENES	136

RESUMEN

Esta investigación consiste en el estudio y análisis de algunas de las prácticas de memoria histórica desarrolladas en Chile, a través de dos estudios de caso, reflexionando en particular sobre el emplazamiento de cada una de estas piezas en el entramado público y sus repercusiones a niveles socio-político y de diseño urbano. Siendo las piezas de estudio “*Un lugar en la Memoria-Paine*” y “*Mujeres en la Memoria*”, de Santiago”.

Palabras clave: *Memoria Histórica, Arte Público, Chile, Diseño urbano, Santiago, Paine*

ABSTRACT

This investigation studies and analyzes remembrance practices developed in Chile using two case studies: “*Un lugar en la Memoria*” (Paine) and “*Mujeres en la Memoria*” (Santiago). It reflects in particular upon the location of the memorials within the cities’ public framework and its consequences at both the socio-political and urban design levels. The pieces of study are “*Un lugar en la Memoria-Paine*” y “*Mujeres en la Memoria*”, de Santiago”.

Key words: *Remembrance, Public Art, Chile, Urban Design, Santiago, Paine.*

INTRODUCCIÓN

Esta investigación trata sobre el espacio público y su capacidad de contener la memoria histórica dentro de las prácticas que en él se albergan. Se desarrolla una propuesta que tiene por inicio la definición del espacio de trabajo a nivel global, para luego describir las formas de paradigmas artísticos, generando análisis comparativos entre piezas y resultados a través de ejemplos que expliquen las posibilidades disímiles de resultados en un mismo campo de acción. Explicación primaria que tiene por norte generar un marco teórico global en relación a estas formas de producción. En una segunda instancia concentrarnos ya, en el continente de estudio, América y las formas de producción ligadas a el desarrollo de la memoria histórica que surgen durante el siglo XIX. Se desarrolla una investigación que primero tiene por temática la *Estatuaria Conmemorativa*, su tendencia estética y sus variantes, entendiendo este tipo de producción ligada directamente a la memoria histórica de las nuevas repúblicas y como estas funcionan como símbolos innegables de progreso en los planes de regeneraciones urbanas. Continuando con la influencia continental que ejerce el *Muralismo Mexicano* como forma de arte público y de proyección de ideales locales para un segundo periodo identitario en toda América Latina. Así tras este marco teórico enfocado a la producción de memoria histórica en el continente Americano pasamos a contextualizar el arte público y la memoria histórica en Chile durante la segunda mitad del Siglo XX. Entendiendo estos en directa relación de los contextos políticos que en la región suceden, asumiendo el tipo de producción y carga política como una consecuencia directa con el momento histórico propio donde se desarrollan. Para así finalizar el contexto histórico particular de las prácticas de arte público como catalizadores de memoria histórica.

Comenzamos el análisis de los contexto tras los cuales se da nacimiento a las prácticas denominadas como memoriales, para más tarde analizar como funcionan este tipo de producciones en Chile, estudiando leyes y organismos gubernamentales participantes. Así pasamos a los dos estudios de casos analizados puntualmente en la región metropolitana de Chile que son *Mujeres en la memoria*, monumento a las mujeres víctimas de la represión en Santiago y *Un lugar para la memoria*, memorial a los detenidos desaparecidos y ejecutados en Paine, analizando en particular el desarrollo y emplazamiento de cada una de estas piezas en el entramado público y sus repercusiones a niveles socio-político y de diseño urbano.

OBJETIVOS

- Contextualizar históricamente los procesos artísticos de carácter público desarrollados en Chile durante el siglo XX.
- Establecer un marco teórico en referencia al arte público en su calidad de productor de memoria histórica.
- Estudiar el papel de la producción contemporánea en el espacio público como una herencia propia de un proceso histórico.
- Investigar los sistemas gubernamentales para el desarrollo de proyectos de arte público en Chile.
- Documentar prácticas de memoria histórica realizadas en la región metropolitana de Chile y evidenciar las dispares posibilidades de resultado en la producción, a través de dos estudios de caso.
- Facilitar el entendimiento de las prácticas de arte en la memoria histórica de Chile.
- Generar un espacio de reflexión que funcione como antecedente para el desarrollo de nuevas propuestas en relación al concepto de memoria histórica en el espacio público.
- Desarrollar un trabajo final de master que funcione como punto de partida para una futura tesis en torno a los impactos que poseen las prácticas de memoria histórica a través del arte en el espacio público en Chile.

METODOLOGÍA

La metodología desarrollada para la producción de este trabajo final de Master se realiza a partir de una investigación multidisciplinar, a través de fuentes documentales y visuales, así como dos estudios de caso.

Para dicha investigación durante Enero 2018 realizo un viaje a Chile, país donde se encuentran los dos estudios de caso que analizo en este TFM, pudiendo desarrollar la investigación en el terreno, permitiéndome la posibilidades de registrar y analizar en persona las propuestas en cuestión.

Al mismo tiempo me permitió concretar reuniones con los agentes encargados de los órganos gubernamentales que participan en la producción y articulación del desarrollo de memoria histórica en el espacio público en este país, así reuniéndome con Francisco Esteves (Director del Museo de la Memoria y Derechos Humanos), María Soledad Silva (Coordinadora área de proyectos y memoriales, Unidad programa de Derechos Humanos, Sub-secretaria de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos humanos) y Alicia Alarcón (Jefa Departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva de Comisión Nemesio Antúnez , Dirección de Arquitectura , Ministerio de Obras Públicas), quienes me brindaron las entrevistas (en algunos casos, en más de una ocasión) y me facilitaron documentos técnicos propios de los proyectos que ellos ya han desarrollado de forma práctica en el espacio público, pudiendo sumar este material a la investigación. Simultáneamente durante la estancia obtuve bibliografía, la cual por sus orígenes o temáticas era más fácil encontrar en Chile. Visitando, para este fin, el Centro de Documentación de Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Facultad de artes visuales de la Universidad de Chile y la Universidad Finis Terrae, recurriendo también a las bibliotecas personales de compañeros ligados a estos intereses (artistas, arquitectos, historiadores). Finalizando mi estadía con un vasto material respecto a la investigación en curso contando con entrevistas, fotos, documentos técnicos y bibliografía específica. Material que sumado al que obtuve al volver a Barcelona entre la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, el Archivo del CCCB y trabajos específicos existentes en la revista *On the Waterfront*, me permitió comenzar el desarrollo de mi TFM, a modo de investigación transversal y recopilando información mediante variados tipos de material.

Se estructura un trabajo de investigación que desarrolla dos estudios de caso partiendo de una visión general del lugar donde se emplazan este tipo de prácticas hasta llegar a los casos mismos. Desarrollado esto mediante cuatro bloques y analizando su configuración propiamente tal y como se han realizado las prácticas artísticas contemporáneas en este espacio. Continuando con un análisis de los antecedentes históricos del arte en el espacio público y la memoria histórica tanto en el continente americano como en Chile, para luego centrarme en la producción de los

The collage consists of several overlapping sheets of paper with handwritten text and diagrams in Spanish. Key elements include:

- Top Left:** A sheet with the text "A NIVEL DE DETERMINANTE ALTERNATIVO" and "MONUMENTO MEMORIAL".
- Top Center:** A sheet with "TEDECONMEMORACIONES" and "MONUMENTOS".
- Top Right:** A sheet with "CONCULTURACIONES" and "MONUMENTOS".
- Middle Left:** A sheet with "ARTE Y POLITICA" and "CL".
- Middle Center:** A large sheet with "ARTE Y CAPITALISMO" and "MONUMENTO MEMORIAL".
- Middle Right:** A sheet with "MEMORIAL" and "ANTHROPOMORPHIC".
- Bottom Left:** A sheet with "MEMORIA" and "ESPACIO PUBLICO Y ANTROPOLÓGICO".
- Bottom Center:** A sheet with "MEMORIAL" and "ANTHROPOMORPHIC".
- Bottom Right:** A sheet with "MEMORIAL" and "ANTHROPOMORPHIC".

Diagrams include a face-like sketch on the right, a map-like sketch at the bottom, and various arrows and circles connecting different concepts across the sheets.

16

I. ESPACIO PÚBLICO

1. Análisis sobre el espacio público y su configuración

Todos pertenecemos (o la mayoría) a alguna ciudad y por ende somos ciudadanos, independientemente de donde vengamos, tenemos un sentido de pertenencia a algún lugar, puede ser este el que habitemos hoy en día o el que nos vio nacer o ambos, mi objetivo no es definir el estado de ciudadanía sino lo que esto implica incondicionalmente.

El concepto de espacio público no es ajeno a nadie, todos tenemos una visión nebulosa muy constante en nuestras mentes de lo significa, entonces si pensamos en esto nos damos cuenta de que es un concepto cercano, pero ¿por qué? cercano porque en nuestro entendimiento de habitar la ciudad este concepto existe y sin mayor definición es aplicable a muchas situaciones, que si ahondamos técnicamente nada tienen que ver con el concepto en estudio, como lo puede ser el ejemplo de centros comerciales “Mall”.

Entonces ¿qué es el espacio público?, ¿de cuántas capas estamos hablando y más importante, desde dónde necesitamos situarnos para poder definir de forma imparcial este concepto?. Si entendemos que la definición de espacio público no es la misma en un estado capitalista que sobrevalora la propiedad privada en contraposición con uno comunista que prioriza la propiedad estatal dicha en el caso “Pública”, se nos plantea esta fracción clara en una idea de común uso y entendimiento, pero no profundiza sobre el mismo concepto.

Nos plantearemos, para poder entenderlo, desde su articulación, Remesar (2005), siguiendo los planeamientos de Lefebvre, que plantea *“la ciudad real y su espacio público es el resultado de conjugar la ciudad pensada, la ciudad escrita y la ciudad construida.”* Teniendo en cuenta que *“pensar, escribir y construir la ciudad y su espacio público, no siempre van de la mano.”* La ciudad pensada, en cierta medida también la ciudad deseada -, se refleja en los escritos filosóficos y literarios que observan, retratan e imaginan la ciudad. Por otra parte, son los tratados, legislaciones, reglamentaciones, planes y proyectos los que profundizan en el plano de la ciudad escrita. Ambos aspectos tienen su reflejo en la ciudad construida, que finalmente se basa en un sistema de redes y nodulos (de servicios públicos y privados) y de espacios, como hemos visto en Cerdà-, tipológicamente diferenciados.

Esta aproximación ayuda a articular el conjunto de elementos que determinan los tres planos que dan forma y significado al espacio público, y que suponen, como ya se ha comentado, dominio público, uso social colectivo y multifuncionalidad.”¹

A través de esta definición morfológica que desarrolla el concepto de espacio público desde las capas que lo conforman, entendemos que no podemos esperar que su desarrollo esté en manos de un tipo de técnico en lo que a conceptualidad y desarrollo se refiere, pues quien genera leyes, tal vez no sea el mejor arquitecto y/o mejor psicólogo social, entonces claramente se nos plantea un campo de desarrollo que por su misma definición debe ser abarcado de forma multidisciplinar es así que *“Disciplinas como el urbanismo, la arquitectura, el diseño urbano, la geografía, la economía, la filosofía, la sociología, la historia, la psicología, las ciencias políticas, el trabajo social y las artes se muestran atentas a las características estructurales que determinan el territorio, pero también a su significado social, político y cultural”²*

Así mismo, podemos darnos cuenta de la complejidad multidisciplinaria a la que nos estamos refiriendo y por ende a lo complejo y variado que pueden ser los usos y comportamientos sociales que puede poseer el espacio público, transformándose en un *“espacio de convergencia Interdisciplinaria”³* ya que como menciona Antoni Remesar *“la realidad del espacio público es tan compleja, que nadie desde una posición disciplinaria única, puede acercarse a él y responder de una forma efectiva”⁴*

De este modo, entendiendo al espacio público como un espacio de trabajo multidisciplinario como ya lo hemos definido anteriormente , poseemos la capacidad de generar operaciones técnicas acertadas pudiendo beneficiar directamente a los usuarios, no solo en el aspecto físico sino que en el político y social, permitiéndose con una buena operación dentro del espacio público generar cohesión social, participación e identidad

¹ Remesar, A. & Ricart, N. 2013. *Reflexiones sobre espacio público*. Revista On the W@terfront. Espacio Público, vol. 25, p. 13 <https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/263776/351265> último acceso: 11/04/2018

² Remesar, A. & Ricart, N. 2013. *Reflexiones sobre espacio público*. Revista On the W@terfront. Espacio Público, vol, 25, p.6 <https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/263776/351265> último acceso: 11/04/2018

³ Capel, H. 2002. *La morfología de las ciudades: sociedad, cultura y paisaje*. Tomo I. Ediciones del Serbal, S.A. p. 19

⁴ Remesar, A. 1997. *Hacia una teoría del Arte Público (@rte público)*. Barcelona. Centre de Recerca POLIS-Art, Ciutat, Societat, p. 137 [https://www.researchgate.net/publication/299555322_1997-Hacia una teoría del Arte Público](https://www.researchgate.net/publication/299555322_1997-Hacia_una_teor%C3%ADa_del_Arte_P%C3%BAblico) último acceso: 5/04/2018

2. Espacio público y prácticas artísticas Contemporáneas

a) Formas para el desarrollo del arte público

Las políticas de hacer ciudad y más concretamente de la implantación de arte público deben considerar no solo sus intereses particulares (buen desarrollo técnico y correcta propuesta estética), sino variados campos que sobre pasan el ejercicio del “Artista o Arquitecto” ya que debemos considerar para su buena ejecución como ya lo hemos mencionado en el capítulo anterior, un trabajo multidisciplinario que considere aspectos sociales y de identidad para mediante estos poder dotar a los lugares de contenido y no transformarlos en simples ocupaciones del espacio público, como ha sucedido en variadas ocasiones asimilando así, que la ciudad “no es un museo”. Es por esto que para su exitoso o no fracasado desarrollo se debe considerar que *“El arte público, en sus diversas acepciones, tiene sentido en el contexto del desarrollo de proyectos urbanos. Es en el marco de los proyectos en que el arte público tomará significación ciudadana”*.⁵

Así, podemos comprender lo que sucede con numerosos ejemplos, que no consideran de ninguna forma lo mencionado con anterioridad percibiéndose por el transeúnte o público objetivo, en meros raptos del espacio los cuales numerosas veces si no son tristes, dejan bastante que desear, transformándose solo en trastos aparcados en lugares de uso ciudadano *“Hay que plantarse en el sentido de negarse a seguir amojonando las isletas de tráfico y las rotondas de las circunvalaciones con esculturas, (...) más o menos afortunadas... mientras la ciudad, entendida como ese espacio público, democrático, desaparece ante nuestros ojos: frente a ese secuestro del espacio público, a los artistas se les pide que acudan a embellecer, a humanizar, a suavizar con la droga blanda del arte los efectos de la droga dura de la arquitectura y el urbanismo (o de la puesta de ambos al servicio de la especulación inmobiliaria)”*⁶

Entonces podemos comprender que si el desarrollo de una pieza de arte público no se enmarca dentro del contexto de un proyecto urbano, es probable que este carezca de un desarrollo transdisciplinar (como lo mencionamos con anterioridad), por lo que es muy fácil intuir que no llegará al resultado esperado, entendiendo por esto que funcione como un catalizador, permitiendo generar contenido simbólico a través de este mismo.

Una pieza de arte en cualquier espacio expositivo del circuito mismo (Galerías,

⁵ Remesar. A. 2010. *Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano*. Barcelona. Centre de Recerca POLIS-Art, Ciutat Societat, p. 21
https://www.researchgate.net/profile/Antoni_Remesar/publication/277186655_Barcelona_un_modelo_de_Arte_Publico_y_Disenio_Urbano/links/56dc184a08aebabdb4141c66/Barcelona-un-modelo-de-Arte-Publico-y-Disenio-Urbano.pdf
último acceso 9/04/2018

⁶ López, R. 2001. El Cultural, entrevista de Paula Achiaga, p. 35

Museos, residencias, etc.), dista lejanamente de enfrentar y tener las mismas responsabilidades que una pieza de arte en el espacio público, asumida esta realidad donde el contexto reconfigura el fin de la pieza en cuestión, *“si algo aprendimos del incipiente conceptual Marcel Duchamp, es que el arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado; de esta forma, el arte público no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y, en definitiva, la idiosincrasia de la audiencia a la que se dirige”*.⁷

Entonces la importancia de la producción de arte en el contexto de una renovación urbana, es generar y dotar de contenido identitario una zona determinada sobre la cual se implementarán una serie de acciones (multidisciplinariamente hablando), para lo que es necesario considerar variantes que nos permitan tener la capacidad de lograr el fin propuesto para la implementación de la pieza misma.

Aquí surge la pregunta sobre los patrones éticos que debemos considerar para la producción de arte público y evitar el rpto de este por parte de proyectos fallidos.

Lewis y Blake, según recoge Remesar, A., nos proponen en esta misma dirección lo siguiente, *“las operaciones que pretendan tener éxito en cuanto a poner en marcha la simbolización necesaria para lanzar los procesos identitarios, deben regirse por algunos patrones de orden ético que se sustenten en los siguientes valores:*

- ***El valor de la diversidad.** Se puede mantener el paisaje urbano existente, calificándolo*
- ***El valor de la innovación,** experimentando nuevos materiales y nuevos modos de utilizar los antiguos*
- ***El valor del placer social** trabajando a una escala humana*
- ***El valor de la expresión creativa** vehiculando las capacidades y previniendo la idea de realizar una “obra de arte”*
- ***El valor social del arte,** empleando las intervenciones artísticas como una forma de promoción y desarrollo local*
- ***El valor ambiental** haciendo que los elementos incorporados mejoren el entorno, tanto en su aspecto físico como social”*⁸

Podemos entender que lo desarrollado hasta ahora son formas y reflexiones que nos permiten entender y desarrollar proyectos de arte público de una forma más holística y complementaria, poniendo nuestros intereses en el desarrollo urbanístico

⁷ Monleón, M. 2000. *Arte público, espacio público*. Universidad Valencia. Universidad Politécnica de Valencia

⁸ Remesar, A. 2010. *Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano*. Barcelona. Centre de Recerca POLIS-Art, Ciutat, Societat, p. 31

https://www.researchgate.net/profile/Antoni_Remesar/publication/277186655_Barcelona_un_modelo_de_Arte_Publico_y_Disenio_Urbano/links/56dc184a08aebabdb4141c66/Barcelona-un-modelo-de-Arte-Publico-y-Diseno-Urbano.pdf
último acceso 9/04/2018

al que este pertenece, así permitiéndoles una mayor empatía social y por ende relacional, por lo que la pieza se asocia de forma concreta a un proceso particular de renovación urbana y no a una simple isla inconexa con su entorno, que solo satisface al alcalde de turno o artista seleccionado para la producción.

b) El arte público después del arte en el espacio público

Por espacio público y prácticas artísticas podemos hacer referencia a muchas ideas, pero para poder acotar este tema que hasta el momento mantiene diferencias teóricas, hablaremos del arte post años 70 tomando como punto de partida, y solo como “punto de partida” el texto *“La Escultura en el campo expandido”* de Rosalind E. Krauss, desde donde la amplitud del concepto sobre la operación escultórica se amplía a las prácticas sobre el espacio. Entendiendo que hoy las redefiniciones de este concepto son bastas y no es el tema que nos interesa, sino un punto en la historia para poder hacernos cargo de las problemáticas conceptuales contemporáneas que veremos en el “Arte público” hoy y su capacidad de generar simbolismos y cohesión social (en el caso concreto del monumento memorial). Partiremos con palabras de Antoni Remesar, quien acertadamente, desde una visión holística nos plantea *“El arte público tiene como objetivo la cualificación urbana, tanto en sus aspectos físicos como simbólicos. En este contexto, podemos afirmar que, a pesar de las diferencias existentes entre distintos periodos históricos, la práctica del Arte Público es consustancial a los procesos de “hacer ciudad”⁹*, lo que nos permite plantearnos de cierta forma un concepto mayor desde el cual podemos entender y enfocar al espectador como un punto importante en esta definición, así podemos concluir algunas de las ideas que serán claves para poder entender esta práctica; entendiendo así que el arte público dialoga con el espectador “Heterogéneo”, en algunos casos dispuesto a relacionarse con las piezas y en otros no, o simplemente inmune a su presencia, es así que el arte público no puede dejar pasar el hecho de que el “PÚBLICO” está en una recepción distinta; además el sentido de participación tiene un fondo diferente al estar vinculado con los debates sobre la relación arte y ciudad, el espectador juega un papel artístico y político ya que lo “empodera”, lo transforma en un sujeto consciente de su realidad en la ciudad y su necesaria inclusión en la vida pública y el acontecer que en esta se desarrolla mediante proyectos o medidas urbanas de todo tipo.

⁹ Ricart, N. & Remesar, A. 2010. *Arte Público 2010*. Barcelona. Revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona, núm. 131
<http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm> último acceso: 9/04/2018

En palabras de Siah Armaján *“El arte público es mediación. Sin mediación el arte público carece de valor. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad. Esto significa que el arte público debería ser una parte de la vida, y no un fin en sí mismo.”*¹⁰

Así en su contra parte ósea el receptáculo espacial, la condición física política donde se emplaza la pieza también adquiere una importancia en un acto de intervención mutua donde ni pieza ni espacio es lo mismo a la suma de las partes como nos plantea Michael North *“La escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público; en su lugar, el espacio público se ha convertido en el sujeto y de este modo en la parte central de la escultura”*¹¹

Entonces podemos entender que el Arte público no es independiente a su nueva condición “PÚBLICA”, ya que está determinado por la condición social que le otorga el nuevo espectador “transeúnte” al mismo tiempo que cargado y dotado de significado por el espacio propio donde se emplaza.

*“El diálogo espacial que entabla el arte público es también, e inherentemente, social y político”.*¹²

Al entender las relaciones simbióticas expuestas con anterioridad no es difícil entender rechazos a piezas emblemáticas como lo fue el caso de la obra *“Tilted Arc”* de Richard Serra, *“La resistencia social, e incluso la hostilidad, a las obras de arte público contemporáneo ha sido favorecida por las prácticas invasivas de numerosos artistas, que han tomado el espacio público simplemente como una prolongación del museo, desatendiendo el contexto específico y las características, necesidades e intereses de la comunidad”.*¹³

Así se vuelve muy interesante en el contexto del arte contemporáneo mencionar el proyecto de *“Skulpture Project Münster”* (1977), que surge del sucesivo rechazo de sus ciudadanos a varios intentos de instalación de esculturas modernistas, lo que de partida había generado las bases para el debate en torno a qué es lo público, así replanteándose y logrando existir con éxito hasta el día de hoy habiendo tenido su última apertura el año 2017.

¹⁰ Chillida, A., Princenthal, N., Llorca, P. & Jiménez, M.D. 2000. *Siah Armajani*. Madrid Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

¹¹ North, M. 1992 *Art and the public sphere (A critical Inquiry Book)*. Ed. Mitchell, W.J.T

¹² Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 44 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

¹³ Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 44 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

c) Contexto internacional de producción artística durante la segunda mitad del siglo XX

Para poder comprender las prácticas artísticas realizadas en el espacio público durante la segunda mitad del siglo XX es necesario comprender el contexto artístico global y como este se desarrolla a nivel práctico y teórico. Si establecemos para nuestra línea de tiempo como punto inicial la década de los años 60, es de mucha utilidad lo ocurrido a nivel gubernamental en Estados Unidos ya sea en la elaboración teórica sobre el tema, en su realización o en el soporte estatal, para lo cual el gobierno estadounidense genera dos agencias federales de fomento al arte público, la National Endowments of Art (NEA 1963) y la General Service Administration (GSA 1949). Ambas agencias dedicadas a fomentar la producción artística en el espacio público (en la amplitud mayor que podamos entender este concepto). Este fomento de las artes públicas tiene un objetivo directamente político (Guerra fría, por ende sustentar el ideal del “mundo libre”) al mismo tiempo que se preocupa de la revalorización y reidentificación de los espacios públicos por parte del transeúnte, intentando dotar de identidad el espacio público a través de estos ejercicios de intervención como consecuencia de la ciudad moderna donde el espacio público se redujo a un mero conector sin identidad .

Este contexto es lo que proporciona un caldo de cultivo para una producción por parte de un gran grupo de artistas (estadounidenses, pero también en todo el mundo) que en oposición al modernismo generan una estética y forma de producción directamente relacionada con la valorización directa de la relación específica que tiene la pieza con el espacio que habitará y de los materiales con los cuales se realizará, lo que conlleva tras unos años a un texto clave de Rosalind Krauss titulado “*La escultura en el campo expandido 1979*” donde conceptualiza y redefine las prácticas artísticas públicas, generando conceptos como Site Specific, explicando la producción de artistas claves para entender el caso en cuestión como lo son Robert Smithson, Christo y Jeanne-Claude, Richard Serra, Sol Le Witt, Michael Heizer, Robert Morris, Walter De María, Bruce Newman, entre otros, (Imagen 1).



Imagen 1. Spiral jetty de Robert Smithson; The Lightning Field de Walter de María; Surrounded Islands de Christo y Jeanne-Claude; Doble Negativo de Michael Heizer

También es necesario comprender que a nivel de arte público o arte interviniendo ciudades, la historia ocurrida en Estados Unidos no es única, pero sí importante de mencionar y tener como referente directo entendiendo todo un accionar cultural en relación al espacio público en manos del estado y donde una de las problemáticas “La funcional pero fría ciudad Moderna”, es la misma. Al mismo tiempo que también debemos considerar o por lo menos tener en cuenta que otros sistemas de implantación de contenido en el espacio público, si bien funcionan desde otro linde “El evento temporal” también dotan de contenido simbólico a ciudades mediante la intervención del espacio público. Algunas de estas exposiciones al aire libre que se convirtieron en eventos públicos muy populares, donde la efeméride y el arte se mezclaban con el deseo de una Europa en reconstrucción tras la postguerra, intentando así dotar de nuevo simbolismo a ciudades como Sonsbeek (1949), Kassel “Documenta”(1955), constituyen ejemplos paradigmáticos de las políticas culturales teniendo un gran impacto y replicándose este formato décadas posteriores, en eventos como el festival de Spoleto (1962) o el Skulpture Project de Münster (1977). Eventos que se mantienen hasta hoy por su éxito en lo que a simbolización y contenido se refiere. No menos interesante es el denominado “Modelo Barcelona”, que consiste en una propuestas de diseño urbano (por ende multi-operacional en lo que a técnicos

involucrados se refiere) que plantea una renovación total de la ciudad replanteándola en todo sus aspectos, contemplando así dotar de contenido simbólico a los espacios públicos mediante piezas de artistas de renombre mundial en lo que se denominó como “Monumentalización de la periferia”, contando la ciudad hoy en día con piezas de arte en el espacio público de artistas como Beverly Pepper, Claes Oldenburg, Richard Serra, Mario Merz entre otros. (Imagen 2)



Imagen 2. Cielo caído de Beverly Pepper y Mistos de Claes Oldenburg

d) Arte Público e interacción espacial

Entendemos ya en este punto que toda renovación urbana que se desarrolle en el espacio público, pasa por un correcto desarrollo proyectual el cual será abordado por más de un técnico, así pudiendo prever diferentes problemáticas y proyectarse sobre el multidisciplinario territorio de estudio. Comprendemos que el arte público dialoga con un espectador muy variado en algunos casos dispuesto a relacionarse con la pieza, en otros no, o simplemente inmune a su presencia. En definitiva el arte público no debe dejar pasar la realidad de que el público está en una recepción distinta al espacio expositivo de galería o museo, al estar vinculado con los debates sobre la relación arte y ciudad, el espectador juega un papel artístico y político ya que esta relación lo “empodera”, lo transforma en un sujeto consciente de su realidad en la ciudad y su necesaria inclusión en la vida urbana y el acontecer que en esta se desarrolla mediante propuestas de desarrollo urbano de toda índole. Como nos plantea Antoni Remesar *“El arte público señala un nuevo territorio de confluencias, un espacio que se*

*sitúa entre el Arte la arquitectura y el diseño, en el contexto de planes de desarrollo o regeneración urbanas de las ciudades”.*¹⁴

Es al evaluar atentamente estos nuevos paradigmas que enfrentan el arte y el espacio público, analizando cuidadosamente el rol que ejerce el “espectador transeúnte” en las piezas mismas, que planteo de forma comparativa dos ejemplos de piezas artísticas, para poder comprender como pueden o no, ser aceptadas estas por el espectador. Así a continuación NO analizaremos de ninguna forma la calidad de los artistas que se mencionarán, sino que pondremos en comparación dos proyectos de arte público de fama internacional, que se presentaron con resultados completamente dispares.

Las piezas que analizaremos y pondremos en cuestión son “Vietnam Memorial” (1982), de la Artista y Arquitecta Maya Lin, en contraposición con “Tilted Arc”(1981) (Imagen 3) del artista Richard Serra. La comparación entre ambas piezas resulta interesante ya que fueron creados con solo un año de distancia, al mismo tiempo que ambos artistas se adscriben al mismo tipo de producción denominado como Site Specific (concepto desarrollado por Rolsalind Kraus en su afamado artículo “La escultura en el campo expandido” (1979). Ambos artistas desarrollan una producción de carácter minimalista, pero de un opuesto planteamiento presentándose estas piezas en la relación con la idea del espectador y de espacio a intervenir.

La pieza “Tilted Arc” (1981) de Richard Serra consiste en una Plancha de acero corten de 36 metros de largo por 3,6 metros de altura instalada en el centro de la “Federal plaza” de New York. Pieza que tiene por finalidad misma interrumpir el flujo natural que poseía ese espacio público, generando así que el espectador entre en relación perceptiva con el entorno y su posición en el contexto urbano. Poniendo de manifiesto un tipo de arte público que busca interrumpir y modificar la trama física del espacio, en palabras del artista “Estoy interesado en obras en las que el artista es un creador de un “anti – ambiente”, que genera su propia situación, divide o declara su propia idea”.¹⁵ Es decir, la intervención tiene por fin generar un “nuevo espacio público” mediante nuevas percepciones espaciales del lugar intervenido.

¹⁴ Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 44 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

¹⁵ Layuno, M.A. 2001. *Richard Serra*. Hondarribia, Guipúzcoa, Ed. Nerea, 2001, pp. 98. Citado en Szmulewicz, I. 2012. *Fuera del cubo Blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile. Ed. Metales pesados, p. 26



Imagen 3. Vietnam Memorial de Maya Lin; Tilted Arc de Richard Serra.

En contraposición nos encontramos con la artista y arquitecta Maya Lin quien en 1982 lleva a cabo el “Vietnam Memorial” que es parte del “Vietnam Veterans Memorial” formado por la pieza mencionada con anterioridad, “La Estatua de los Tres Soldados” y el “Monumento a las Mujeres de Vietnam”. “The Vietnam Memorial” o The Wall (La pared), como se le llama popularmente se encuentra en los Jardines de la Constitución en Washington D.C. Con una superficie de 8.100 m², es hoy uno de los Monumentos más visitados en la ciudad. Consiste en un corte, en la tierra en forma de V el cual produce en el terreno excavado una paulatina pendiente que al llegar al centro comienza a subir gradualmente, corte que por un lado posee una pared de granito negro con la inscripción de 5.800 nombres de soldados Estadounidenses muertos o desaparecidos en la Guerra de Vietnam. Esta pieza se desarrolla conceptualmente como una unión en la historia de EEUU, apuntando en uno de sus lados al “Washington Monument” y en el otro a el “Lincoln Memorial” ligando así la historia política e identitaria de este país. Pieza que se erige como un lugar íntimo y personal para recordar a los caídos, de carácter minimalista y sencilla que tiene por centro de su propuesta al espectador.

Sobre su obra la misma artista nos dice *“mi aproximación comienza con un entendimiento psicológico, estoy solo interesada en las respuestas humanas hacia las obras”*.¹⁶

Si tenemos en cuenta la historia de ambas piezas es muy interesante darnos cuenta que ambas en su origen tuvieron que ser defendidas por los artistas, así es que el Vietnam Memorial tras ser elegida tuvo que ser defendida por su propia creadora ante los medios e incluso frente al Congreso norteamericano, explicando las razones de su simpleza y sobriedad en relación a la expectativa existente, posiblemente una pieza de carácter más clásico como lo puede ser cualquier tipo de producción Estatuaría Conmemorativa.

Por otro lado la pieza de “Tilted Arc” 1981, no deja de ser una de las piezas más importantes de este tipo de producción debido a todo el conflicto mediático y artístico

¹⁶ Miles, M. 2001. *Art, space and the city. Public art and urban futures*. Londres, p. 116. Citado en Szmulewicz, I. 2010 *Fuera del cubo Blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile. Ed. Metales pesados, p. 27

(conceptualmente hablando) que produjo, su instalación en el espacio público interviniendo el común flujo de la Federal Plaza de New York no paso desapercibido, transformando directamente la vida de los usuarios del edificio federal que convivían con este espacio público, batalla legal que tubo su más álgido año en 1984, finalizando en 1989 con la sustracción de la pieza en cuestión.

Proyectando como resultado de esta disputa legal, la importancia del espectador en cuestión y la integración de este, generando así paulatinamente y de forma más imperativa y necesaria una mayor relación, diálogo e interacción entre las comunidades y los procesos artísticos y de renovaciones urbanas .

En palabras de Miwon Kwon *“El retiro del Tilted Arc el año 1989 conllevó dos conclusiones: en primer lugar, la crítica a la idea de que la obra debe acoplarse, amoldarse e integrarse con la trama urbana (art as public spaces), y en segundo lugar una valorización de la integración de la comunidad en la concepción de la obra de arte público”*.¹⁷

Así podemos comprender la historia y desarrollo de dos piezas de intervención pública desarrollados por artistas de igual connotación artística, pero con disimiles resultados. Por un lado tenemos una producción que tiene por norte al espectador que se apropiará del espacio donde esta se desarrollara, concibe a este como motor básico para el diálogo que generara la pieza por ende vital y necesario.

En palabras de Fernando Gómez Aguilera *“El diálogo espacial que entabla el arte público es también e inherentemente Social y político”*.¹⁸

Entendimiento vital para el desarrollo de una propuesta íntima que tiene por resultado ser el Memorial más visitado de Washington D.C, nos referimos al “Vietnam Memorial”.

Por otra parte podemos analizar el “Tilted Arc”, ya descrito con anterioridad, que se conoce más por la discusión que entabló y los nuevos límites conceptuales que generó más que por ella misma. Pieza que se enfrenta a un espacio sin considerar al público ni la diferencia que este tendrá con el espectador del espacio expositivo de la galería o el museo y que en su forma de interactuar con el espacio no varia su forma de funcionar, en palabras de Thomas Crow *“La escala abrumadora y el emplazamiento intrusivo estaba planeado para obtener de un público transeúnte y no implicado la misma concentrada intención que la habitual de los visitantes informados de una galería”*.¹⁹

Así apreciamos un claro resultado dispar en lo que a resultado podemos entender. La inclusión del público objetivo “transeúnte” o comunidad directa, se transforma en una necesidad palpable y vital para cualquier proyecto de “Arte Público”, aumentando así las posibilidades de su positivo resultado, logrando dotar de

¹⁷ Kwon, M. 2004. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts, MIT Press

¹⁸ Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 44 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

¹⁹ Crow, T. 2002. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid. Ed. Akal

identidad a los espacios donde se desarrollan funcionando como catalizadores que permitan generar una mayor cohesión social. Esto sumado a un planteamientos de trabajo multidisciplinar permite generar propuestas más inclusivas donde las comunidades toman protagonismo y se transforman en agentes importantes de los nuevos desarrollos en políticas de renovaciones urbanas.

II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS. ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO Y MEMORIA HISTÓRICA

1. Estatuaria conmemorativa en la nuevas repúblicas de Latino América como génesis de memoria histórica

a) Origen e inspiración

Es muy importante comprender la relevancia de la Estatuaria conmemorativa como un género de arte en el espacio público, utilizado en programas de renovaciones urbanas con el fin de desarrollar la “Génesis de identidad nacional” de las jóvenes repúblicas en general, así paralelamente gestando una “Génesis Continental” ya que si analizamos detenidamente estos procesos constituyentes son casi idénticos en la mayoría de las repúblicas Latino Americanas, presentando los mismos aciertos, carencias o influencias, así es fácil comprender que a nivel de estrategias de “Memoria Histórica” lo que podemos ver en un país generalmente lo veremos en el resto de las jóvenes repúblicas que en su mayoría se independizan dentro de las primeras dos décadas del siglo XIX (México 1810, Chile 1810, Argentina 1810, Perú 1821, etc).

Pudiendo observar que desde principios de siglo la producción de estatuaria religiosa que predominaba en el siglo anterior fue perdiendo su interés en manos de nuevos ídolos, “PROCERES”, quienes encarnan los nuevos valores de la sociedad “Republicana de América”, vinculándose esta directamente a los nuevos proyectos de ornamentación de las ciudades que reflejan sus nuevos intereses y orientaciones.

Así el proceso de Estatuaria Conmemorativa instaurado en las repúblicas durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX haya su más alta presencia en la llamada fiebre Monumentalista (1890-1940). Es la estatuaria conmemorativa la que tiene una directa incidencia en las formas de generar una “Memoria Histórica” mediante los procesos de hacer ciudad, contribuyendo a las urbanizaciones, siendo el símbolo mismo del adelanto cultural en repúblicas que tenían su atención en la Francia revolucionaria de Napoleón y la Europa Liberal.

Así podemos entender que la escultura del prócer entre sus objetivos muestra una clara función pedagógica, interés educativo que tendrá como destinatarios privilegiados a los niños y poblaciones de bajo nivel cultural que en su mayoría es analfabeta, a quienes se quiere proveer de imágenes que les expliquen la historia de sus países de forma más didáctica y comprensible. Estrategia a través de la cual se promueve el amor a la patria y los ideales políticos de las jóvenes repúblicas, mediante la idolatría de estos héroes nacionales que son imagen de los valores morales y cívicos.

“(un monumento) es un libro de piedra que está abierto, para que nosotros y nuestros hijos, y los hijos de nuestros hijos, dilatados en la infinita progresión del tiempo, aprendamos en

*sus hojas perdurables las lecciones del viejo patriotismo”.*²⁰

*“como una encarnación terrena del ideal: las efigies -casi siempre femeninas- que lo acompañan son sus credenciales de pertenencia a ese espacio trascendental. Ambas figuras la realista y la alegórica, corresponden a un plano superior al de la realidad empírica y cotidiana, pero una de ellas fue alguna vez, además, un ser de carne y hueso; es decir: pertenece no sólo al Ideal sino también a la Historia. El mito configurador es el de un héroe que, como Cristo, desciende de la eternidad y cumple un destino histórico para volver de inmediato al más allá (a histórico)”.*²¹

b) Formas dentro de la Estatuaria conmemorativa

Si analizamos la estatuaria conmemorativa a nivel de forma, más allá de que temática se representa, con que materialidad se realiza, donde se realizó o en manos de quién se produjo, nos encontraríamos con tres grandes grupos de producciones escultóricas, Estatuaria ecuestre, Retratos y Simbólica.

b.1. Estatuaria Ecuestre

Esta es considerada la forma de producción conmemorativa emblemática del continente Americano, en la cual su realización se consideró la forma más glorificante, para conmemorar a un héroe militar, ya que el caballo representaba los conceptos de fuerza, poder y voluntad que se aplicaban a quienes los montaban. Esta es una de las variantes más importantes del retrato escultórico dada su vinculación directa con la imagen del poder.

*“El caballero ha de ser un sólo, bien apartado de la masa, la plebe y la infantería, puesto que en él se honran al capitán, al César, al héroe”.*²²

No debemos olvidar que el caballo tiene un papel principal en la conquista de América, ventaja militar al mismo tiempo que mítica, así podríamos mencionar el afamado y luchador pueblo Mapuche, que en un comienzo se rindió a las invasiones de este ser mitad humano mitad bestia (un centauro en la cultura Greco Romana) y que no es hasta cuando estos dominan a la misma bestia que comienzan sus revueltas.

En referencia al significado de las patas del caballo que sostiene al prócer, las cuales según algunos representan como murió quien lo monta, no adoptaremos ninguna postura ya que durante la investigación aparecen resultados opuestos en lo que a

²⁰ “El pueblo de Paysandú reunido en patriótica Asamblea”. 1879. Inauguración del Monumento a la Independencia

²¹ Irigoyen, E. 2000. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos y representaciones*. Montevideo. Ed. Trilce, p.124

²² Gaya, J. A. 1958. *La estatua ecuestre en el arte barroco*. Madrid. Goya: Revista de arte, núm. 27, p. 151

definición de esta temática se entiende.

Como ejemplos de este tipo de producción partiremos por nombrar la primera de estas producida en el continente denominada como “El caballito de Tolsá”, monumento ecuestre dedicado a Carlos IV erigido en el Distrito Federal de Ciudad de México, obra de Manuel Tolsá que data de 1803. Por otro lado, en Santiago de Chile podemos encontrar la estatua ecuestre del prócer libertador de la patria Bernardo O’Higgins (Imagen 4), que destaca por su significación simbólica y estética (1872). Fue realizada por Albert Ernest Carrier-Belleuse, maestro de Rodin. Estatuaria conmemorativa donde el prócer “aparece cabalgando sobre un enemigo derrotado, a la manera de un Santiago Matamoros (Santiago Mata indios llamado en la colonización).²³

²³ Torrejón, J. V. 1998. *Escultura monumental pública de Tegucigalpa*. Cáceres. Norba-Arte, vol XVI, p. 149

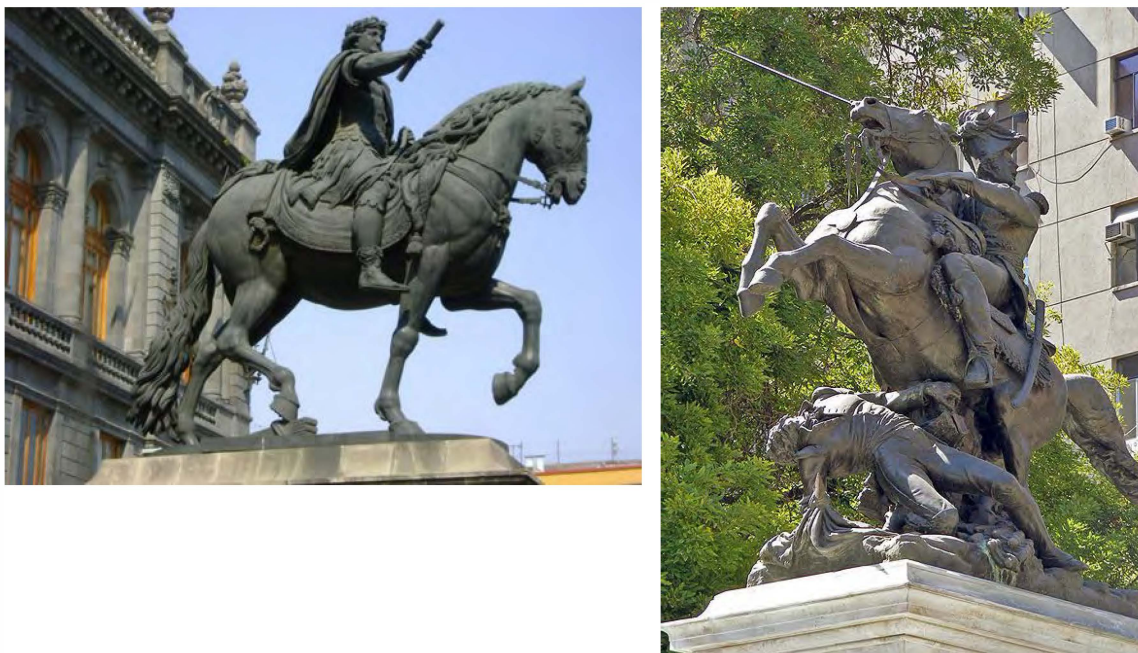


Imagen 4. El caballito de Tolsá, estatutaria ecuestre de Carlos IV; estatuaria ecuestre de Bernardo O'Higgins

b.2. Retratos

Esta clase de estatuaria conmemorativa se nos presenta como la “moneda de cambio” en la producción escultórica del siglo XIX, caracterizado por una notable disminución de la escultura religiosa Barroca en comparación con la escultura conmemorativa de carácter patriótico, presentándonos una nueva sociedad, esto sumado a la clara influencia que tiene la Francia revolucionaria de 1789 en las naciones americanas, lo cual se proyecta a su vez como una directa transferencia estética.

Al referirnos a retratos conmemorativos nos es difícil entender que corresponden a representaciones de cuerpo completo y bustos, pero si es digno de comentar su primaria utilización en América ya que si bien la Estatuaria Ecuestre representó los valores intrínsecos del heroísmo en su formas, el costo de producción era bastante mayor y si comprendemos hasta 1891 no se establece la primera fundición en América – México, podremos suponer el coste mayor que significaban la escultura antes mencionada, debido a su procedencia europea.

Así encontramos en este tipo de representación tanto a héroes militares, civiles y más tarde a importantes eruditos de la cultura y las artes o indígenas de relevancia en el país donde se erigen, pudiéndose apreciar en el Paseo de la Reforma D.F- México a Cuauhtémoc del autor Francisco Jiménez (1887) o en el Parque Forestal de Santiago-Chile a Rubén Darío del autor Raúl Vargas Madariaga (1943) o el Personaje popular de “El roto Chileno”, en la Plaza Yungay de 1939, (Imagen 5).

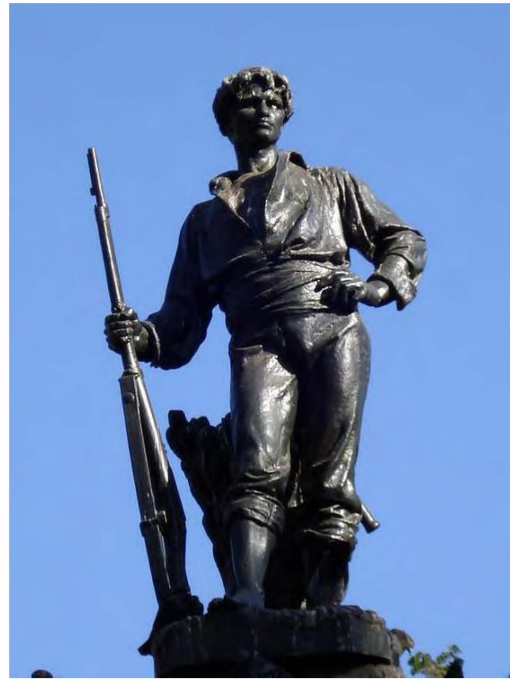


Imagen 5. Retrato estatuario de Cuauhtémoc de Francisco Jiménez; El roto Chileno de Raúl Vargas Madariaga

b.3. Simbólica

Cuando nos referimos a este tipo de estatuaria conmemorativa básicamente aludimos a la utilización de columnas, obeliscos y pirámides que en el continente Americano se mostró como uno de las formas de conmemorar más utilizadas y que durante el siglo XIX y siglo XX no perdió vigencia más allá de la incorporación de otros tipos de conmemoración u otras tecnologías hacia finales del siglo XX. Así podemos ver en las celebraciones del primer centenario de las repúblicas latino americanas una producción de carácter significativo de este tipo de escultura conmemorativa. Podríamos nombrar un par de casos a modo de ejemplo:

Partiremos con el denominado por Gabriel Guarda “Primer Monumento de la ciudad de Santiago Chile”²⁴, que sería el obeliscos recordatorio erigido por Joaquín Toesca, quien asume en 1792 la reconstrucción de los tajamares destruidos con la gran subida del río Mapocho nueve años antes, desarrollo urbanístico que tenía como fin principal la construcción de un muro de contención del caudal del río mismo, al que agregó un paseo peatonal y un obelisco recordatorio de dicha obra pública.

Por otra parte, uno de los obeliscos más famosos de Latino América, es el que conmemora el cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad de Buenos Aires, por Pedro de Mendoza en 1536, que habría de convertirse en la referencia visual ineludible de la capital Argentina, (Imagen 6). También este tipo de producción retoma

²⁴ Voionmaa, L.F. 2004. *Santiago 1792-2004. Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago de Chile. Ocho Libros Editores, vol.I

con fuerza su protagonismo durante los gobiernos dictatoriales siendo su simbología de carácter imperial una proyección directa de la intención de solidez y grandeza que estos gobiernos quieren proyectar, teniendo ejemplos como Batista en Cuba, Somoza en Nicaragua, Pérez Jiménez en Venezuela o Perón en Argentina, que utilizan como espejo los regímenes totalitarios europeos.²⁵



Imagen 6. Obelisco de Buenos Aires por Alberto Presbisch

c) Tendencia y producción

La escultura conmemorativa a la que nos hemos referido durante todo el capítulo anterior, presenta estéticamente una clarísima filiación a los estilos de moda en Europa, especialmente al neoclasicismo muy propio de la República francesa del siglo XIX, la cual como indicábamos antes fue una clara inspiración tanto política como estética, para las jóvenes repúblicas de América.

Es así que podemos explicar esta marcada tendencia estética en dos razones, la primera es que las clases acomodadas y dirigentes de América Latina siguen mirando hacia Europa como el ejemplo de progreso, tanto es así que no solo imitan los cánones estéticos si no que también adquieren imitaciones de obras clásicas del arte europeo, ejemplos de esto son:

²⁵ Magaz, M.C. & Arévalo, M.B. 1985. *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín-Plaza Lavalle-Parque Lezama*. Buenos Aires Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 45-58

“el David instalado frente al Palacio Municipal de Montevideo, el Discóbolo para São Paulo o el colosal Prometeo en México, la copia del Moisés de Miguel Ángel en Sao Paulo o la Fuente Milán en la misma ciudad, compuesta por copias en cemento de varias esculturas de Miguel Ángel localizadas en la Capilla de los Médici, como son el Día, la Noche, la Aurora y el Crepúsculo”²⁶, entre muchísimo ejemplos que podemos observar a lo largo de América.

Así es fácil entender lo que nos plantea el uruguayo Valentín Ferdinand que dice: *“Pues todo Latinoamericano parece vivir el mismo drama quiere ser moderno y distanciarse del salvaje(...), pero sospecha que la verdadera modernidad esta en otra parte y que para esa modernidad, el también es un salvaje”²⁷.*

Y en segundo lugar y no menos influyente en el tipo de tendencia desarrollada en la estatuaria conmemorativa, es que gran parte de este tipo de producción es realizada primero en Europa y luego en América (1891), pero encargada a artistas de origen europeo debido a la ausencia en el continente de artistas con suficiente formación (en un principio).

“Una de las limitaciones fundamentales fue durante mucho tiempo, la ausencia de empresas de fundición en bronce en nuestros países”²⁸.

d) Observación

Hago hincapié en la historia y producción de la Estatuaria Conmemorativa, ya que me es importante para las reflexiones futuras sobre el “Monumento Memorial” en Chile, entendiendo ambos procesos de hacer ciudad directamente ligados a la génesis de identidad a través de la Memoria Histórica donde el monumento funciona como un catalizador que nos permite generar cohesión.

Ambas, estrategias similares pero antagónicamente conceptuales, entendiendo que por una parte se conmemora grandes personajes, pero más que esto se conmemoran ideales morales encarnados en Héroes para recordar desde la individualidad los valores colectivos, así por otra parte vemos desde un hecho histórico amoral, tal como lo han sido los crímenes de lesa humanidad, se crea una conmemoración para no olvidar, así desde el recuerdo de lo no moral, de lo que no queremos repetir generar una memoria histórica, y una génesis de una nueva identidad.

Paradójicamente el auge de la estatuaria conmemorativa se da con los 100 años de las repúblicas americanas en 1910, así mismo casi un siglo después (2006-2010), es

²⁶ Escobar, A. 1998. *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Ed. Norma

²⁷ Pulido, G. 2017. *Composiciones bajo tierra. Abstracción prehispánica en el arte reciente*. Ed. Metales pesados

²⁸ Reyero, C. 1999. *El sentido del tacto en la escultura monumental española del siglo XIX*. Goya: Revista de arte, núm. 270, pp. 349, 353

cuando en América comienza el mayor período de desarrollo de Monumentos memoriales.

2. El Muralismo como la huella latente de identidad Latino Americana.

*“La historia reciente de América Latina presenta evidencia irrefutable sobre la recurrente apelación a la práctica del muralismo como modalidad para transmitir ideas políticas, cristalizar posicionamientos y reforzar la pertenencia a la amplia y difusa tradición del “latinoamericanismo”.*²⁹

No es rara, ni ajena la idea que tras el primer centenario de las repúblicas latinoamericanas (1910, aproximadamente), los gobiernos venideros se plantearon frente este primer siglo de forma crítica y frontal, comprendiendo que las revoluciones de independencia no habían hecho más que consolidar política y socialmente a los hijos, nietos o bisnietos de los expulsados colonizadores, percatándose así de los pocos avances socialmente hablando.

Hasta este momento los ideales estéticos seguían mirando a Europa con idolatría y a lo local, en referencia a las culturas populares de cada república (asumiendo las variedades que ofrece el continente), como algo de bastante menor importancia y para que decir de influencias para estas mismas. Es bajo estos intereses estéticos que se aprecia todo el desarrollo de la estatuaria conmemorativa descrita anteriormente, forma de arte en el espacio público preferente hasta el año 1940.

Estas empresas artísticas que primero se produjeron exclusivamente en Europa y más tarde en América (desde 1891 en México), siempre mostraron un canon neo clásico heredado de la revolución francesa y sus ideales. Propuestas estéticas y políticas que nada tuvieron que ver con el milenario arte precolombino Náhuatl, Inca o Aimara, por citar algunos.

Debemos entender, para comprender el muralismo, la situación política de México a principio del siglo XX, tras finalizar una dictadura de 30 años, con el comienzo de la revolución mexicana en el año 1907, una vez derrocado del Gobierno de Porfirio Díaz. Gobierno que entre muchas obras desarrollo en gran parte la renovación urbana del “Paseo de la Reforma”, donde se exhiben una gran cantidad de estatuaria conmemorativa, fruto de una estabilidad económica a cuesta de las clases obreras, lo que le costo el derrocamiento, iniciándose un proceso de revoluciones internas que tiene por fecha aproximada de estabilidad 1920, asumiendo Adolfo de la Huerta providencialmente, es desde aquí que todo los gobiernos manifiestan una orientación populista, comprometidos directamente con la idea de justicia social.

²⁹ Soneira, I. 2015. *La identidad Latino Americana del muralismo en tiempos de redes sociales*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Muralismo realizado en el Centro Cultural Kirchner

Son estos nuevos ideales, los que también se manifiestan con muchísima importancia desde las artes, particularmente desde el MURALISMO como forma artística principal, idealizada por sus capacidad de interpelar a un espectador masivo no instruido en las artes, funcionando al igual que la estatuaria conmemorativa con un fin pedagógico y propagandista a la vez que generaba una nueva memoria histórica, “La memoria del campesino, el obrero, el indígena y las tradiciones pre-colombinas”.

Así en 1920 José Vasconcelos, quien es el primer Secretario de Educación Pública del país se encarga de invitar a los 3 grandes exponentes del movimiento José Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros a realizar los murales de la Escuela Nacional preparatoria. (Imagen 7)

Dando así comienzo una estrecha y duradera relación entre arte, política e identidad, siendo el muralismo mexicano para la historia del arte un relato casi mítico de la narrativa identitaria Latino americana. Así resulta importante entender lo planteado por Siqueiros aún estando en Europa en compañía de Rivera, en sus “*Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*”, donde propone la necesidad de actualizar el arte americano, asumiendo para esto la necesidad de apropiarse de las grandes innovaciones formales del siglo XX que ofrecían las vanguardias, pero teniendo especial cuidado en no perder el fundamento americano de la producción artística, anclado en la estética precolombina.

*“¡Universalicémonos! Que nuestra natural fisonomía Racial y Local aparecerá en nuestra obra inevitablemente”.*³⁰

Así, resulta ser muy comprensivo que las temáticas que se representarán mayoritariamente desde ahora son lo mestizo, lo indígena, la lucha de clases, el poder obrero y la identidad precolombina.

Se puede apreciar una continuidad y evolución del movimiento entendiendo que para la década de los cuarenta la influencia mexicana se ha expandido por toda Latino América, así cabe citar diferentes e importantes representantes de este movimiento tales como José Sabogal en Perú, Guayasamín en Ecuador, Solón Romero en Bolivia, César Rengifo en Venezuela, José Venturelli, Gregorio de la Fuente, Julio Escames en Chile. Producción artística que no solo presenta los ideales indigenistas y americanistas desarrollados en un principio, sino que muestran una clara tendencia por el Realismo Socialista propio de los gobiernos populares de la época, que tiene por claro ejemplo la República soviética, Cuba, China.

³⁰ Alfaro, D & Tibol, R. 1996. *Palabras de Siqueiros*. México. Vida y pensamiento de México, Fondo de Cultura Económica, p. 20

Así la influencia artística del Muralismo se puede encontrar a lo largo del continente, particularmente en Chile con piezas realizadas por el mismo Orozco como es el caso de la Escuela de Chillan donde muralistas locales aprendieron y trabajaron junto al maestro.

Es esta forma de arte en el espacio público la que se arraiga tan fuertemente en el continente y particularmente en Chile, transformándose nuevamente en las décadas de los 60 en una fuerte arma política con los ya mencionados murales de corte latinoamericano-socialista y también apareciendo un nuevo tipo de Mural que presenta un desarrollo estético mucho más básico y concreto, desarrollando un fin claramente propagandístico que son las Brigadas particularmente en Chile. “La Brigada Ramona Parra” es una de las brigadas más importantes entre los años 60 y los 80 ya que sustenta las candidaturas de los incipientes gobiernos populares de corte socialista y funcionan como arte de trinchera y resistencia durante los regímenes dictatoriales de represión militar, vividos en el país, tema que abordaremos más adelante.

Puede entenderse entonces, que el desarrollo del muralismo en Latino América no esta ligado solo a su origen en México, sino a la necesidad propia de las nuevas repúblicas de poder generar conceptos de identidad para lo cual este tipo de producción artística adquiere especial importancia debido a su carácter público.



Imagen 7. Hombre del Fuego de José Orozco; La Marcha de la Humanidad de David Alfaro Siqueiros; La Gran Ciudad de Tenochtitlan Diego Rivera.

3. Contexto político, histórico y artístico de Chile en el siglo XX

a) Antecedentes políticos en Chile Unidad Popular–Allende–Dictadura–Transición (1962-1990)

En este apartado explicaremos de forma sintética los procesos políticos y sociales desencadenaron la actual situación política y social de Chile. Realizando un recorrido histórico concreto y abreviado, ya que nuestro propósito con este capítulo es poder entender las relaciones sociales y culturales que llevaron a la elección del presidente Allende, su posterior derrocamiento y como tras diecisiete años esto desemboca en un proceso de transición democrática. Este marco histórico permitirá entender la presencia de los “Monumentos Memoriales” en Chile y su labor histórica.

Como lo hemos mencionado con anterioridad, tras el primero centenario de las repúblicas americanas en 1910, los cambios sociales y económicos esperados por las clases trabajadoras poco han avanzado, surgimiento y derrocamiento de gobiernos totalitarios son algo común mientras algunos países del continente viven mayor estabilidad política que otros.

El análisis de la situación en Chile estará supeditado primero al marco de lo que sucede mundialmente, después a nivel de continente y más tarde a nivel nacional. Es importante comprender que el proceso político que explicamos tiene una clara antesala en la Segunda Guerra Mundial, entendiendo esta como el punto de quiebre y de inicio de la “Guerra Fría”, enfrentamiento político que representa la lucha entre Capitalismo y Marxismo. Durante la década de los años 60 se aprecia de forma notoria la influencia de la denominada Guerra Fría, teniendo como puntos álgidos la creación del muro de Berlín, La Crisis de Misiles en Cuba, la Guerra de Vietnam, El Aplastamiento de la primavera de Praga o la carrera espacial entre otras. El territorio Latino Americano se ve afectado también por las repercusiones de esta situación. La batalla declarada por EEUU al frente Marxista o rojo es clara, tras la victoria de la Revolución Cubana en 1959 y al alinearse con los Soviéticos, Estados Unidos declara sus políticas con respecto a la isla y forma la denominada “Alianza por el Progreso” de América, en manos del presidente Kennedy, que no es más que otro enfrentamiento de la misma Guerra Fría, es así que más tarde al proliferar los gobiernos de corte izquierdista por el continente Americano, Estados Unidos toma participación directa implementando en Sudamérica la intervención llamada “Operación Cóndor”, con la que facilita la desestabilización de los gobiernos locales y financia los derrocamientos militares, ofreciendo soporte técnico, financiero y logístico .

El Chile de los años 60, es un Chile con una población mayoritariamente agraria, que en un gran porcentaje vive en condiciones humildes. Pocos son los cambios durante un siglo, y las tenencias de las tierras siguen en manos de terratenientes con grandes haciendas para los cuales estos son inquilinos, sin mayores derechos.

Los niveles de analfabetismo son altísimos y las condiciones laborales y de salarios paupérrimas. Aun así Chile se muestra como un país de gran estabilidad social, por lo que siguen siendo electos gobiernos de orden conservador, tanto es así que el presidente de Chile de 1962 Alessandri, da un gran discurso tras la muerte del presidente Kennedy, lamentando su muerte y ensalzando su aporte en la región a la Alianza por el Progreso.

Las próximas elecciones presidenciales son en 1964 y un político del Partido Socialista a tomado mucho peso y renombre nacional, es Salvador Allende, quien se postulará por tercera vez para esta elección pero en esta ocasión, tiene muchas posibilidades de ganar en los comicios, es así que el gobierno de Estados Unidos decide interferir a través de su agencia de inteligencia CIA, financiando una campaña de

desprestigio sobre este candidato y por otro lado financiando la campaña del Demócrata Cristiano, Eduardo Frei Montalva, apoyo que funciona con éxito, obteniendo este la victoria. Este nuevo gobierno que sale electo tras el lema “Revolución en Libertad”, no puede obviar las demandas sociales y es quien comienza y da pie de inicio a la afamada “Reforma Agraria”, comenzando así entrega de tierras a los campesinos, repartición del campo Chileno que por primera vez revoluciona las condiciones agrarias y sociales del país desde que tiene recuerdo, modernizando así la tenencia del suelo. Como es de esperar este hecho generó una polarización entre patrones de fundo y campesinos, que en este momento comienzan a verse como rivales, los ideales conservadores de una clase chocarían con lo revolucionarios de otra.

Es claro el comienzo de una polarización a nivel nacional, se ve la proliferación de juntas vecinales, centros de madres, creaciones de sindicatos obreros, así aparecen grupos como el M.I.R (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), que inspirados en Cuba, plantean la revolución armada como una vía al socialismo. Por otro lado tenemos nuevamente a Salvador Allende quien proclama la “Vía chilena al socialismo”, la cual será por vías democráticas y representativas, candidato socialista que es representado para las elecciones de 1970 por la nueva y organizada coalición de izquierda llamada Unidad Popular “U.P” (Imagen 8), la cual reúne a los partidos, Comunista, Socialista, Radical, Movimiento de Acción Popular Unitario, Acción Popular Independiente, contando también con el apoyo de Central Unitaria de Trabajadores y Comités de Unidad Popular. Logrando la victoria en los comicios presidenciales, así siendo electo de forma democrática por primera vez un gobierno Marxista.



Imagen 8. Símbolo de Unidad Popular

Gobierno en el cual se agudizaron las expropiaciones de la reforma agraria se estatizaron empresas privadas nacionales y de capitales extranjeros, se nacionalizó el cobre, hasta ese momento en mano de intereses económicos de Estados Unidos, se procedió a generar planes de alimentaciones en las poblaciones populares, entre muchas medidas sociales.

Esto generó en Chile una polarización irreconciliable, así la oposición puso en marcha estrategias para desestabilizar el gobierno popular. Desde el año 1971 las Brigadas políticas de ambos bandos toman los espacios públicos para pintar sus consignas (Patria Libertad, nacionalistas/Brigada Ramona Parra, comunistas. (Imagen 9)

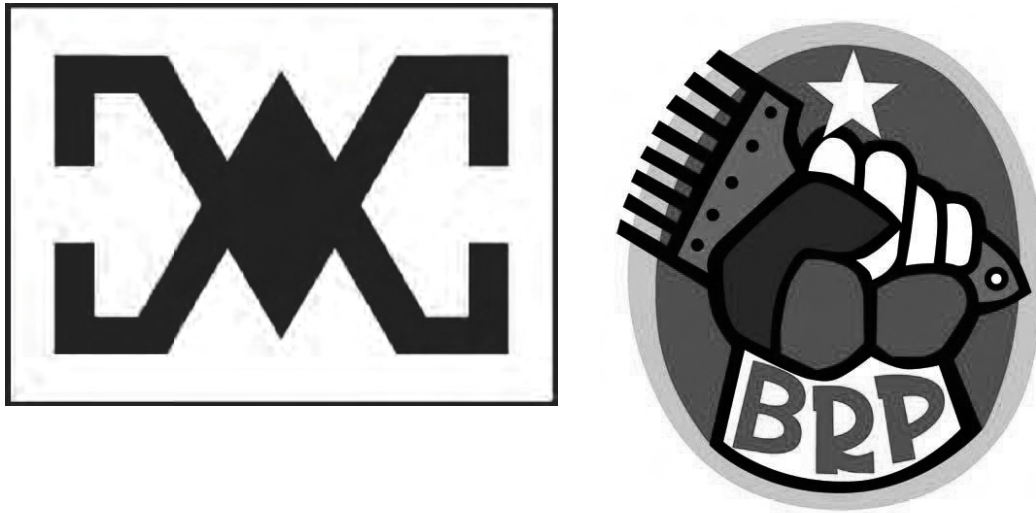


Imagen 9. Símbolo de Patria y libertad; símbolo de Brigada Ramona Parra

Es tras el veto económico impuesto por Estados Unidos como represalia directa tras los embargos realizados por el gobierno sobre intereses privados, la minería y el desabastecimiento de productos alimenticios que comienza a manifestarse (causas como acaparamiento como forma de boicot al gobierno y una inflación descontrolada) que la situación se pone muy tensa a nivel nacional. Así en 1972, se genera el gran paro nacional de camioneros desabasteciendo el país durante un mes, situación que acrecentó la crisis política y social. En junio 1973 tiene lugar un primer intento de golpe de estado, denominado “El Tanquetazo”, tras el cual se designa General en jefe del ejército a Augusto Pinochet en remplazo del General Prats. El gobierno Popular sale a la calle con consignas que dicen “NO A LA GUERRA CIVIL”, pero ya es tarde la polarización es excesiva y Chile vive en un clima de violencia que tiene su mayor estallido tras el Golpe Militar acaecido el 11 de Septiembre de 1973, tras el bombardeo con aviones Caza sobre la casa de gobierno “La Moneda” (Imagen 10), muriendo también el presidente Salvador Allende Gossens. Golpe militar que tal como mencionamos con anterioridad es sustentado económicamente y estratégicamente por la agencia de inteligencia de Estados Unidos “C.I.A” dirigida por Kissinger, la cual planeó la desestabilización política del país en primer lugar (desabastecimiento, paro de camiones, bloqueos económico), y luego le dio sustento económico y político, mediante la acción de inteligencia militar denominada “Operación CÓNDOR”, plan

que operó de la misma forma en la totalidad de Sud América.

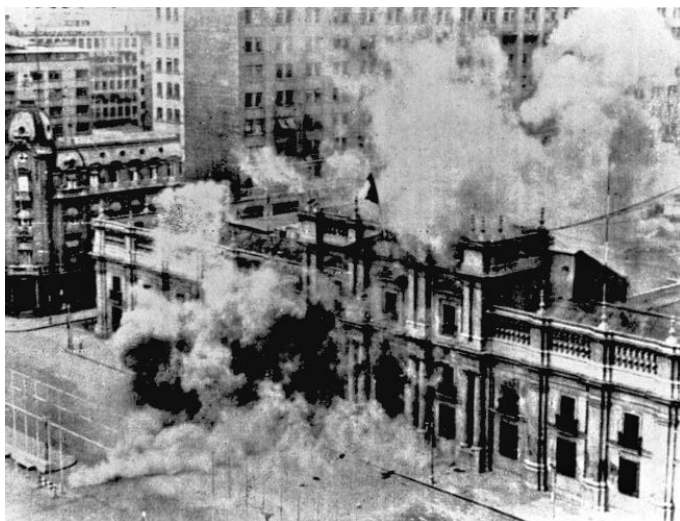


Imagen 10. Bombardeo sobre la casa del gobierno, “La Moneda”

Tras el golpe militar realizado por la junta de gobierno conformada por las Fuerzas Armadas y de orden Público (Aviación, Navales, Ejército y Carabineros), es elegido como director de la junta de gobierno el general en jefe del Ejército Augusto Pinochet Iriarte, quien toma posesión del emblemático edificio de la UNCTAD III (desarrollaremos la importancia de este espacio más adelante), rebautizándolo como “Diego Portales”, clausurando inmediatamente el congreso, declarando estado de sitio, suspendiendo los derechos civiles e interviniendo los medios de comunicación, iniciando así una dictadura militar que tiene durará 17 años y medio, comenzando así la caza de los denominados “rojos”, la quema de libros, el encarcelamiento y ejecución de quienes estuvieron ligados al gobierno anterior, el exilio voluntario o impuesto y los campos de concentración de prisioneros, como la Isla Dawson, El Estadio Nacional de Chile, Villa Grimaldi, etc.

El plan es mediante la denominada “Doctrina del Shock “ de Milton Friedman instaurar gobiernos aptos para la implantación sistemas políticos de corte capitalista, que dan un giro hacia la privatización a nivel empresarial, salud y educación, medidas políticas que quedan fuertemente implementadas en la Constitución de Chile creada durante la dictadura en 1980.

Es en 1988 cuando se realiza el “Plebiscito”, donde democráticamente los chilenos elijarán si quieren seguir bajo el gobierno militar el “SI” o si no quieren la continuidad de este y prefieren una votación electoral, el “NO”, (Imagen 11) ganado este segundo, así teniendo nuevamente elecciones presidenciales en 1989, ganando la coalición de izquierda llamada “Concertación de partidos por la democracia” (partidos de centro e izquierda) representados por el que será presidente Patricio Aylwin, comenzando el periodo de transición democrática, de sanación social, de reparación

institucional, social y simbólica.



Imagen 11. Logo para la campaña del SI; logo para la campaña del NO

Recordemos que dentro de la constitución Augusto Pinochet crea la forma de “Senador Designado”, la cual establece que todo ex presidente automáticamente pasa al senado tras su gobierno, atributo que claramente él utiliza.

Tarea ardua es la que enfrenta en este momento el país, la unificación, la acción política en referencia a los crímenes de lesa humanidad y la proyección de una nueva identidad unificada, son los desafíos que ha tenido Chile en estas últimas casi tres décadas, donde la memoria ha sido un tema importante a tratar siempre recordando la consigna “NI PERDÓN, NI OLVIDO”. Así hoy, son los hijos y nietos de las víctimas de esta cruel dictadura quienes tienen la tarea de reescribir la historia, que pasa por juicios políticos, hallar e identificar restos de detenidos desaparecidos, desarrollar monumentos memoriales, cambiar toponimias de calles y espacios públicos, actualizar la historia en los libros para las generaciones futuras, para llegar a un consenso que permita generar una nueva identidad conjunta como patria.

b) Estado del Arte en el espacio público: 1940-1973

b.1. Introducción

Este capítulo trata sobre la producción artística desarrollada en el espacio público, en Chile entre 1940 hasta Septiembre de 1973 (aproximadamente).

La fecha elegida como punto inicial para esta unidad tiene relación con dos factores principales; primero el final de la llamada fiebre monumentalista (descrita con anterioridad) y el deceso de este tipo de producción como forma artística principal en el espacio público y segundo la influencia directa del muralismo mexicano sobre el arte nacional tras la visita de David Alfaro Siqueiros y Jorge Gonzales Camarena, quienes desarrollan importantes piezas murales a nivel nacional al mismo tiempo que imparten

enseñanzas de sus técnicas a artistas locales influenciados por las ideas latinoamericanistas preponderantes en el acontecer político del continente. Así más tarde veremos la idea de muralismo propagandista, que objetivamente se aleja muchísimo de los intereses desarrollados por el muralismo mencionado con anterioridad, siendo de una producción muchísimo más básica, pero alcanzando una mayor producción y proyección que el anterior, transformándose en un hito identitario local, que tiene muchísima fuerza en la campaña política pro Salvador Allende de 1969 continuando con esta fuerza durante el gobierno del mismo, finalizando hasta su casi desaparecer tras el golpe militar.

Por otro lado analizaremos el edificio de la UNCTAD III, realizado durante el gobierno de Salvador Allende, que funciona como un espacio colectivo (más que público), donde se implementa la idea de arte y arquitectura generando en la suma de estos una pieza mayor, al servicio público y de los ideales del gobierno.

b.2. Muralismo mexicano y sus aportes a la producción Nacional

Como mencionamos con anterioridad el muralismo mexicano tuvo una clara influencia a lo largo de todo el territorio latinoamericano. Particularmente en Chile, podemos reconocer dos hechos puntuales que dan origen o más bien, vienen a sustentar un movimiento que ya se ha expandido por todo el continente, siendo los ideales latinoamericanistas y sociales su norte temático, pero siempre desarrollados por artistas que poseen conocimientos técnicos y profesionales en la materia.

El primer caso que mencionaremos son los Murales realizados por David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la “Escuela México de Chillan. Esta es una donación del Gobierno Mexicano a Chile tras el terremoto que lo arrasó en 1939, dando inicio en 1940 y finalizando en 1942. En esta escuela apreciamos dos trabajos murales de estos reconocidos artistas mexicanos, quienes para poder realizar esto enseñaron técnicas de producción muralista a artistas locales .

Así por un lado podemos ver el mural realizado por Xavier Guerrero titulado “Murales de México a Chile” (Imagen 12), que consiste en diversos murales pintados en los espacios del acceso principal a la escuela, representando en ellos la solidaridad del pueblo mexicano hacia el pueblo chileno. También muestra variadas frases que aluden a las ideologías de la época como la frase “*Gobernar es educar*”, lema del presidente Pedro Aguirre Cerda (quien gobierna Chile mientras sucede esto), o también apreciamos la frase “*La sociedad organizada será capaz de acabar con el desorden de los elementos naturales en provecho de la humanidad*”.

Por otro lado podemos ver la pieza mural “Muerte al Invasor” de David Alfaro Siqueiros (Imagen 12), quien representa a través de su trabajo pictórico de carácter industrial (muy propio de sus técnicas), una pieza explícita donde se aprecia una

producción latinoamericanista, indigenista que ensalza los valores pre hispánicos y revolucionarios mediante personajes mexicanos y chilenos como Cuauhtémoc, Zapata, Galvarino, Francisco Bilbao, Caupolicán, Lautaro, entre otros. Al mismo tiempo plantea el abuso del continente y su conquista. En la ejecución de este mural participó, como artista aprendiz, el Chileno José Venturelli, quien luego se transformará en reconocido muralista Nacional.



Imagen 12. Murales de México a Chile de Xavier Guerrero; Muerte al Invasor de David Alfaro Siqueiros

Años más tarde, tras el devastador terremoto de 1960 México decide apoyar a Chile en la reconstrucción de la Universidad de Concepción, al mismo tiempo decide donar un mural que se realizará por el artista mexicano Jorge Gonzales Camarena, quien desarrolla la pieza de gran influencia artística “Presencia de América Latina” en el año 1964, (Imagen 13). Consiste en un mural de 300 m² pintada en acrílico sobre estuco áspero que tiene por temática la unidad identitaria de las diferentes culturas latinoamericanas y su hermandad. Pieza que para su realización al igual que las anteriores conto con ayudantes artistas quienes aprendieron directamente del maestro técnicas y formas de pintura mural.



Imagen 13. Presencia de América Latina de Jorge González Camarena

Por último mencionar una pieza mural del tipo descrito con anterioridad, donde el autor, el Chileno Julio Escámez muestra una clara y talentosa influencia por el antes mencionado Siqueiros. La pieza se titula “Principio y Fin” (Imagen 14), es inaugurada en Chillan en 1972 y destruida un año más tarde por la dictadura militar con el ánimo de borrar todo lo que esta representaba, pasando así a la historia como uno de los trabajos murales más importantes del ámbito nacional.



Imagen 14. Principio y fin de Julio Escámez

b.3. Brigadas muralistas, propaganda, política y arte en el espacio público

En este apartado veremos el desarrollo del Mural brigadista o propagandista, que en el imaginario colectivo de Chile seguro es el más común debido a su cuantiosa producción a lo largo del país, siendo hoy en día una imagen idiosincrática de los barrios y zonas populares. El tipo de imágenes simples y sintéticas que mezclan estéticas propias del muralismo mexicano (campesinos con brazos fuertes, obreros como héroes, indígenas libertadores) con síntesis que podríamos asemejar a un trabajo indigenista, todo realizado en colores llamativos que embellecen los espacios públicos de los barrios no fue la forma original de este tipo de piezas sino una evolución.

El inicio del muralismo propagandista en Chile lo encontramos en 1963, donde el país es intervenido de forma masiva por una estrella, símbolo de la candidatura de Eduardo Frei Montalva quien sería electo en 1964. Es en oposición a esto, que en los muros de Valparaíso adeptos al candidato Salvador Allende comienzan a pintar una X* símbolo de este, acción que toma rápida fuerza e importancia en el seno del Partido comunista como forma de propaganda y de generar un discurso contra Oficial, así se funda oficialmente en 1968 en las Juventudes del Partido Comunista, la “Brigada Ramona Parra” (Imagen 15), la cual esta formada en mayoría por colegiales, sin estudios artístico, movidos por la efervescencia política de la época.

Así observamos una producción de carácter ilegal, ligada directamente a la militancia política en la cual los “Overoles” (nombre que recibían los integrantes de la BRP), se distribuían el tipo de trabajo según sus aptitudes, diferenciándose en :

- Fondeadores: encargados de pintar el fondo plano de un color en la pared a intervenir.
- Trazadores: encargados de dibujar el diseño en la pared ya fondeada.
- Rellenadores: encargados de rellenar con colores planos las partes del dibujo.
- Fileteadores: encargados de filetear o redibujar con pintura sobre los diseños ya rellenados.

Y no debemos olvidar el no menos importante, militante de seguridad que siempre iba armado con palos ya que si coincidían con brigadas de oposición por lo general había un enfrentamiento callejero.

Es este sistema y su forma descentralizada de funcionar (existían muchas BRP a lo largo de Chile), lo que les permite proliferar rápidamente dominando los espacios públicos populares, escribiendo sus consignas por doquier, por lo que un año más tarde en 1969 el Partido Socialista ordena a sus juventudes la creación de una brigada muralista propia , lo cual tiene como resultado la creación de la Brigada Elmo Catalán (Imagen 15) y un poco después la Brigada Inti Peredo.



Imagen 15. Brigada Ramona Parra; Brigada Elmo Catalán

Brigadas que se unen con un fin común durante el año 69, el apoyo a Salvador Allende, candidato de la nueva coalición de izquierda llamada “Unidad Popular”.

Siendo electo el candidato esta práctica artística tiene una gran proliferación, pero ya desde este momento con un mayor desarrollo estético, al ver posible su producción en legalidad, comenzaron a tener mayor variedad de colores y motivos populares, a pesar de no tener ninguna pretensión artística su evolución era evidente, en legalidad esta clase de arte popular servía directamente para los propósitos de esta nueva república que se intentaba fundar, mostrando su auge llenando de colores las poblaciones y barriadas populares.

Debemos comprender que con Salvador Allende como dice Aguiló *“El artista pasa a ser “un trabajador de la cultura” en su afán por crear un “arte para el pueblo” y un “arte del pueblo”, es decir, un arte “en el cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una elite sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico y nacional”.*³¹

Entonces podemos ver que las Brigadas se hacen cargo de estos ideales de corte socialistas y revolucionarios internacionales, proyectando su discurso ya de lo local a lo internacional como propuesta estética y discursiva para un nuevo mundo, por este motivo durante el gobierno de la “U.P” los murales comenzaron a tratar temas internacionales como la independencia de Angola, autonomía Vasca o la libertad de Nelson Mandela.

Muchos de estos murales fueron realizados con la ayuda de delegaciones internacionales activistas que seguían los mismos ideales, internacionalizándose de esta forma el que hacer del movimiento mural de las brigadas chilenas.

Tal es el éxito que tiene este tipo de prácticas en el espacio público, que reconocidos artistas del mundo “Docto”, desarrollaron piezas junto a las Brigadas como forma de apoyo al gobierno de Salvador Allende, artistas como José Balmes, Gracias Barrios (artistas de origen Catalán refugiados políticos en Chile tras la Guerra Civil Española) y Roberto Matta (pintor chileno surrealista), pintaron piezas murales

³¹ Aguiló, O. 1983. *Plástica neovanguardista, antecedentes y contextos*. Santiago de Chile. Ed. Cebneca, p. 3

junto a las brigadas, teniendo como ejemplo el famoso mural “El primer gol de Chile” (Imagen 16) que realizó este último junto a la BRP en 1972. Otro ejemplo ocurrido el mismo año es el mural colectivo de 450 metros pintado a orillas del Río Mapocho, organizado por la BRP y con la participación de los artistas José Balmes, Gracia Barrios y Francisco Brugnoli (actual Director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago) entre otros. Como parte de este nuevo momento creativo podemos observar *“En un gesto de reconocimiento mutuo y «desacralización» institucional, el director del recién creado Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, invitó a las brigadas a pintar los murales del recinto en el marco de una exposición titulada El Arte Brigadista”*.³²



Imagen 16 El primer gol de Chile de Roberto Mata junto a Brigada Ramona Parra

Este año también se realizó la llamada “ Operación verdad”, en la cual artistas de toda las vanguardias del mundo donan obras apoyando el gobierno socialista del presidente Allende, creando así el Museo de la Solidaridad, como acto de fraternidad y apoyo artístico a esta democracia. Este proyecto contó con la participación de artistas como Alexander Calder, Antonie Tápies, Carl André, Carlos Cruz-Diez, David Alfaro Siqueiros, Eduardo Chillida, Equipo Crónica, Frank Stella, Jesús Soto, Joan Miró, José Gamarra, José Luis Cuevas, Ligia Clark, Lucio Muñoz y Manolo Millares, Sol Lewitt, Pablo Picasso, Rafael Canogar, Servulo Esmeraldo, Vasarely , entre otros.

³² Reyes, R. 2012. *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible*. 2012 <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/45-dossiers/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible> último acceso: 26/05/2018

“Vale destacar que es la única iniciativa en el mundo que ha supuesto la virtuosa ecuación de apoyo a una causa social, y la donación desinteresada de los artistas que protagonizaron el arte moderno y contemporáneo en el contexto de la Guerra Fría. De algún modo, su gesto es una forma deliberada de apoyar a un país que para el «mapa» de la CIA era por entonces «rojo»”.³³

Pero el acontecer político que vio el surgimiento de este tipo de producción llega a su fin, cada vez existe más división irreconciliable en el país y la violencia toma las calles. La producción de murales se transforma en misiones cada vez más difíciles debido a las batallas que existían continuamente en el espacio público, así al llegar el golpe militar se produce la casi desaparición de este tipo de práctica, hasta la década del 80 cuando resurge como voz del pueblo oprimido.

b.4. UNCTAD III, la utopía de un espacio colectivo

Si bien este capítulo objetivamente no representa un desarrollo en relación a lo que arte en el espacio público se refiere, si tiene una vital importancia como un hito arquitectónico que alberga una numerosa cantidad de piezas artísticas ya sea aplicadas dentro de la misma arquitectura del edificio o instaladas más tarde. Así mismo este edificio en particular representa los ideales de una sociedad.

El desarrollo y emplazamiento de este edificio en el diseño urbano de la ciudad de Santiago tiene una importancia histórica, por una lado por la fuerte carga simbólica que tiene durante el gobierno de Salvador Allende, siendo la representación del trabajo colectivo por el bien común, donde obreros, artistas y arquitectos trabajan juntos por un ideal mayor. Comprendiendo así que este no es solo un edificio que contiene arte, sino es un punto de la memoria histórica y entramado urbano de la ciudad.

El edificio es diseñado con el fin de albergar la tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas “UNCTAD III” para el año 1972, ubicado en el centro de la ciudad de Santiago, presentando un estilo influenciado por la Bauhaus y la CIAM, pero en una versión chilénizada. Es diseñado por los arquitectos José Covacevic, Hugo Gaggero, Juan Echenique, José Medina y Sergio Gonzales, que tiene para su completa ejecución tan solo un total de 275 días, a pesar de que en un proyecto de esta envergadura se tardaría entre 3 a 4 años normalmente como plantea Sergio González.

El edificio realizado mediante trabajos voluntarios fue una empresa ejemplar de la integración participativa donde Obreros, Artistas, arquitectos e ingenieros trabajaron de forma paralela para así poder lograr esta meta que simbolizaba la construcción de esta nueva sociedad igualitaria basada en el trabajo colectivo.

³³ Castillo, R. 2017. *Políticas y estéticas de la memoria en Chile. Tres momentos*. Ed. ERRATA#13. Derechos Humanos y Memoria <https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2017/12/31/politicas-y-esteticas-de-la-memoria-en-chile-tres-momentos/> último acceso: 22/05/2018

Es muy importante entender que el proyecto de diseño arquitectónico fue desarrollando mientras se construía, mediante una participación directa en las tomas de decisiones en conjunto con los obreros, quienes ayudaron con soluciones técnicas para poder cumplir la meta propuesta (lograr la edificación dentro del plazo) así mismo fueron ellos quienes evitaron las huelgas promovidas por la oposición intentando boicotear el proyecto, mostrando un trabajo de participación colectiva ejemplar nunca antes visto en una obra del entramado urbano nacional.

En este edificio se implementar arte en la mayor cantidad de lugares, así fuera utilitario como las bellas chimeneas para el escape de gas de las cocinas, creadas por el escultor Félix Maruenda o piezas decorativas como la pintura mural “Principio-Fin” realizada por José Venturelli, así finalmente albergando piezas de un total de 34 artistas comprometidos con este gobierno y lo que representaba. Entre los artistas y piezas que podemos encontrar están:

- Puertas de sala de conferencia “El fin de la eternidad”- Juan Egenau
- Tiradores de las puertas - Ricardo Meza
- Escultura giratoria “Tercer Mundo”- Sergio González
- Chimeneas de ventilación “Escape de Gas”- Félix Maruenda (Imagen 17)
- Pintura mural “Principio y Fin”- José Venturelli (Imagen 17)
- Iluminación - Bernardo Trumper.
- Lámparas - Ramón López
- Techo central “*Vitral Volantín*”- Juan Bernal Ponce
- “Ballenas colgantes “- Alfredo Manzano
- “Tapiz collage”- Roser Bru, entre otras muchas piezas.

Es importante recordar que si bien el edificio se realiza para la UNCTAD III (Imagen 17), también funciona como un espacio colectivo que contempló comedores populares y espacios sociales ya que luego de su uso original pasará a ser un Centro de Cultura de Arte Popular y Social llamado “Gabriela Mistral”, espacio que conserva este nombre hasta el golpe militar cuando es raptado simbólicamente y objetivamente por la junta militar quienes destruyen y erradican gran parte de las obras artísticas con el fin de eliminar la memoria de lo que representaba este edificio como una pieza de arquitectura y arte integrado que simbolizaba el ideal de un gobierno popular, así es que tras la dictadura es rebautizando como “Edificio Diego Portales” y utilizado como casa de gobierno por la junta militar.



Imagen 17. UNCTAD III; Chimenea de ventilación “Escape de gas” por Félix Maruenda; Pintura mural “Principio y Fin” de José Venturelli

c) Arte de trinchera o barricada, resistencia crítica en dictadura mediante la apropiación del espacio público (1974-1990)

Siempre debemos recordar que el espacio público esta constantemente en disputa y claramente el caso de una dictadura no es la excepción, los gobiernos totalitarios se caracterizan por un extremo control del espacio público y de la esfera que este habita, siendo los medios de difusión como prensa o las reuniones de personas reprimidas. Es la continua disputa entre este terreno definido como espacio público lo que hace interesante que sea el lugar elegido para una resistencia crítica y política desde el arte durante la década de los ochentas en Chile, pudiendo diferenciarse dos tipos de formas. Por un lado tenemos lo que denominaremos “Arte de Trinchera”, que funciona como una estrategia militante de intervención pública ligada directamente a los valores de la unidad popular y sus consignas. Por otro lado encontramos el “Arte de Barricada”, que se desarrolla como un acto de resistencia civil frente a las fuerzas de orden, funcionando con total libertad conceptual y crítica.

“ La dictadura militar se propuso desde un principio acabar con la boyante actividad artística y cultural en la que se expresaban ideas y deseos que tenían a la sociedad y la historia como referente. Se trataba de eliminar en la producción artística todo signo de diferencia y a todo sujeto de lenguaje que diera cuerpo a representaciones divergentes; en suma el conflicto en todas sus formas de expresión debía ser erradicado”.³⁴

c.1. Arte de trinchera

Esta definición nos funciona para hablar de artistas o más bien de una producción artística colectivas de carácter militante propias de los partidos que ostentaron el poder durante el gobierno de Salvador Allende (“U.P”).

Es así que Las brigadas no tienen su aparición tras el Golpe militar, pero si tienen una notoriedad primordial a nivel de la resistencia artística en el espacio público, en el cual inscriben de forma pública las demandas sociales anti dictatoriales.

Se puede entender el denominado “Arte de Trinchera” como una práctica militante, de corte panfletario que tiene como fin principal la promoción de ideas sociales. Debido al ideología política de las brigadas que en los años más duros y represivos de la dictadura casi desaparecen siendo perseguidos todo sus integrantes debidos a su filiación a partidos políticos de izquierda. Esta misma represión es la que por un lado genera la necesidad discursiva que les vuelve a dar vida y que por otro lado perfecciona y desarrolla una producción que se articula desde la clandestinidad para lo que se generan formas de producción ligadas a solucionar esa impronta.

Aún así la reconocida y común práctica del muralismo político tuvo su auge de desarrollo entre 1968-1973, a finales de esta misma década, tras el régimen dictatorial, casi desaparece debido a la persecución constante de sus participantes quienes son apresados, asesinados o exiliados.

No es hasta la década de los 80 que podemos ver nuevamente el resurgimiento de las brigadas que tímidamente y con nuevas estrategias de producción van tomando y ocupando los espacios público con sus consignas, así a mitad de esta misma década, en el seno del partido comunista, se crean los “papelógrafos”, que consistían en consignas populares elaboradas en interior del taller y que poco después de ser acabadas se instalaban, en pocos minutos, en el espacio público, maximizando la capacidad de acción y reduciendo las oportunidades de ser arrestados por las fuerzas de represión. Situación que por el periodo histórico que se vive en el país es de mucho riesgo. Aún hoy día pueden verse por las ciudades de Chile “papelógrafos” (Imagen 18), con consignas del P.C, a cargo de la Brigada Chacón que nace en el interior del partido en los años finales de esta década.

³⁴ Palabras de Sergio Rojas citadas en el documental: *Escena de Avanzada*, el CADA. Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso <https://www.youtube.com/watch?v=K9IZzV40mXQ&t=152s>Chile último acceso: 24/05/2018



Imagen 18. Papelógrafo Brigada Chacón

Si bien este tipo de prácticas tienen una intención fundamentalmente propagandista, es innegable entenderla como una producción artística propia del espacio público y típica de la producción Chilena, de corte social y de discursiva transgresora. Las brigadas funcionan para Chile como actos expresivos colectivos, desde los cuales se plantean necesidades sociales, así transformando el espacio urbano en verdaderos campos de batalla, donde el puro hecho de su realización implicaba un riesgo altísimo, por lo cual se perpetúan en el espacio público como hechos heroicos del pueblo y la identidad nacional. Algunas de las Brigadas más conocidas son:

- La Brigada Ramona Parra/ Juventudes Comunistas, 1968
- La Brigada Elmo Catalán/ Juventudes Socialistas, 1969
- Unidades Muralistas Camilo Torres/ Latino Americanista – Izquierda Cristiana, 1985
- Brigada Chacón/ Partido Comunista, 1988
- Brigada Inti Peredo/ Partido Socialista, 1971

c.2. Arte de barricada

Esta definición está ligada a la producción de un grupo de artistas que si bien se plantean en contra del sistema dictatorial auto establecido, no son militantes de la oposición, lo cual les permite tener una mayor y libre desarrollo crítico y material en lo

que a intervenciones públicas se refiere. Estos artistas pertenecen a la denominada “Escena de Avanzada”, nombre otorgado por la teórica Nelly Richard, a un grupo de artistas visuales cuyas prácticas de producción artística se sustraía de los circuitos oficiales vigentes en dictadura teniendo una relevancia conceptual debido al poder disruptivo de un conjunto heterogéneo de trabajos realizados en el espacio público y en nuevos medios. Pero es mediante las estrategias de refinamiento de los juegos de signos y operaciones de producción, que a modo de simulación y camuflaje les permitieron realizar su producción artística con menor represión que el grupo anteriormente descrito, debido a que las autoridades militares poco entendían del discurso que se estaba desarrollando. Refinamiento de signos y transgresión de límites que les valió el rechazo por parte del arte oficial, al mismo tiempo que la consigna de elitistas, burgueses por parte de los artistas de la izquierda ortodoxa.

Es decir “La Avanzada” se planteó a si misma como la fuerza de oposición y resistencia a la dictadura, realizando esto fuera de los parámetros estéticos que contemplaba la Izquierda ortodoxa, a la que pertenece el grupo descrito como “Arte de Trinchera”.

“En el contexto de la dictadura chilena, emerge la Escena de Avanzada que se vale del corte neo vanguardista para conjugar un triple deseo de politización del arte, de radicalidad formal y de experimentalismo crítico”.³⁵

Dentro de “La Escena de Avanzada” podemos encontrar una producción de prácticas muy diversas siendo para nuestro interés principal el “C.A.D.A” que funciona con un basto desarrollo de producciones de arte público.

Otros artistas pertenecientes a esta denominación teórica son: Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Francisco Smithe, Carlos Lepe, Francisco Copello, Alfredo Jaar, Roser Brú, Juan Domingo Dávila.

El colectivo de acciones de arte, más conocido como C.A.D.A, nace en el año 1971, como un grupo para establecer diálogos entre arte y política, este colectivo está conformado por Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita (Imagen 19) Juan Castillo, Diamela Eltit y Fernando Balcells .

³⁵ Richard, N. 2011. *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Santiago de Chile. ARCIS University



Imagen 19. Una milla de cruces sobre el pavimento de Lotty Rosenfeld; Escrituras sobre los acantilados de Raúl Zurita

Grupo artístico que se desarrolla desde una multiplicidad de lenguajes, así realizando intervenciones específicas sobre el territorio nacional.

*Este grupo se auto denomina como “trabajadores culturales”, asumiendo el arte como práctica científica de producción de vida, es decir, como una sumatoria de operaciones de resignificación de los valores y parámetros socio estéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad, entendiendo la vida misma como una forma de arte, planteando por ende a toda persona como un artista.*³⁶ Idea estético teórica muy cercana a las propuestas del artista Joseph Beuys.

Entre una variada y amplia producción de este grupo en el espacio público, mencionaremos tres piezas que nos permiten entender la multiplicidad de formatos a través de los cuales se intervienen sobre este territorio y como este tipo de producción entabla una relación a nivel conceptual con los referentes de producción artística mundial, como son los “Earth Works” también llamados “Land art” o propuestas de “Site specific”, poniendo a través de las intervenciones mencionadas a la escena local en un contexto de producción de contenido en relación al espacio público ligada directamente con un actuar propio de las nuevas discursivas del arte, afirmando así la importancia política de este actuar en el espacio público, al mismo tiempo que asocia esta idea directamente con el contexto nacional y político donde se desarrolla.

-¡Ay Sudamérica! (1981) (Imagen 20):

Intervención del espacio público que consiste en el vuelo realizado por 6 avionetas sobre las comunas periféricas de la ciudad de Santiago, vuelo durante el que realizan una lluvia de volantes (400.000), dejándolos caer sobre la ciudad; volantes que tienen escrita la frase “Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”.

³⁶ Palabras citadas en el documental: *Escena de Avanzada, el CADA*. Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso <https://www.youtube.com/watch?v=K9IZzV40mXQ&t=152s> Chile último acceso: 24/05/2018

Intervención que ocupa la totalidad de la ciudad como soporte , poniendo de manifiesto las diferencias que esta ha desarrollado mediante su descontrolado crecimiento al mismo tiempo que describe el paisaje de esta mediante el registro de esta acción, donde se aprecia un pasaje pantalla realizado por el polución y la Cordillera de los Andes como un enmarcado gigante y omnipresente, *serie de fotos que proponen a la ciudad como “telón de fondo”*³⁷ según María Eugenia Brito. Así mismo, el vuelo se interpreta directamente en relación con el atentado a la moneda, donde los aviones caza salidos del mismo aeropuerto, bombardearon la casa de gobierno



Imagen 20. ¡Ay Sudamérica!

-Para no morir de hambre en el arte (1979), (Imagen 21)

Acción de arte que consistió en una intervención urbana en la ciudad de Santiago, donde se distribuyeron 100 litros de leche en una población de la comuna de La Granja, acción que se consideró conformada por 4 partes. Se presento en la Galería Centro Imagen desde la idea del “Non Site”, ósea a través de los registros propios de la acción y los objetos con los cuales esta se realizó, en este caso fueron las bolsas de leche, fotos y videos. Esta acción también consideró la realización de un recorrido con los camiones de leche desde las fabricas ubicadas en la periferia de la metrópolis al Museo De Bellas Artes ubicado en el centro histórico de la ciudad, generando con esto un recorrido horizontal Periferia – Centro, neutralizando a través de este las diferencias y segregaciones propias de la urbe. Por último, se consideró la intervención de la esfera

³⁷ Brito, M.E. 1981. *Cuando el arte cae del cielo*. Santiago de Chile. Revista APSI, núm 105, pp. 23-24

pública mediante una publicación en la Revista Hoy y un discurso frente al edificio de la ONU, en la capital.



Imagen 21. Para no morir de hambre en el arte

-NO + (1983- 1989) (Imagen 22)

Consiste en una acción de arte participativa realizada en la ciudad de Santiago que funciona a través del eslogan “NO + “, el cual incita a la ciudadanía y artistas invitados para la acción participativa a completar este con sus propias demandas sociales. Esta acción funciona como estrategia pública de intervención, la cual se expande por toda la ciudad a modo de grafitis o carteles pegados, no teniendo una fecha única de intervención sino un prolongado tiempo de difusión, articulando su contenido desde una propuesta conceptual más que propiamente visual. No descartándose por esto la realización de registros en video y fotografía propios de este tipo de propuestas de arte en el espacio público.

No podemos dejar de mencionar la producción artística de carácter público de Luz Donoso, Elías Adasme y Hernán Parada, que si bien no se les suscribió al grupo antes mencionado, su práctica se desarrollada en el espacio público durante la represión dictatorial teniendo una carga política muy potente y sólida.



Imagen 22. NO + (1983- 1989)

c.3. Observación

Este apartado en particular nos sirve para contextualizar las prácticas de arte en el espacio público existentes fuera del sistema oficial establecido por el gobierno militar en Chile durante la década del los ochenta principalmente, es importante entender el marco político de producción y sus formas de operar ya que serán esta misma oposición la que se encargará de la mesiánica tarea de generar identidad y contenido de memoria histórica a través del arte y la cultura.

También es interesante, comprender que el hecho de situarse políticamente en la oposición al régimen militar no significó por ende una misma afiliación teórica, así pudiendo realizar la división entre “Arte de Trincheras” o “Arte de Barricada”, con las cuales se decidió nombrar el tipo de prácticas artísticas no oficiales desarrolladas en el espacio público durante este periodo.

III. CONTEXTO Y EL “MONUMENTO MEMORIAL”

1. Descripción general

*El “monumento” es “el útil por excelencia de una producción comunitaria.[en tanto que el monumento] atrapa el tiempo en el espacio y convierte lo fluido en duro, es la habilidad suprema de un único mamífero capaz de producir una historia [...] El hombre sin monumento es la barbarie; el monumento sin hombres es la decadencia ”.*³⁸

Partiremos por definir a que nos referimos cuando utilizamos el concepto de “Monumento Memorial”. En primer lugar usamos aquí esta definición únicamente para poder referirnos a un concepto particular de producción realizado en el espacio público que mezcla dos tipos de producciones del arte de la conmemoración que son “Los monumentos”, los cuales también relacionamos con la estatuaría conmemorativa y por otro lado los “Memoriales”, los cuales entendemos como espacios dedicados a un hecho histórico acaecido, como sitios de memoria o espacios de memoria, que nos permiten no olvidar un hecho pasado de carácter traumático. Entonces conceptualmente se entiende la necesidad y desarrollo de este concepto, ya que la inexactitud del dominio técnico con el que se refieren a este tipo de producción en Chile (conceptualmente hablando), nos lleva a la necesidad constante de generar un concepto para así evadir zonas grises que se producen como las que podremos apreciar en el archivo digital de “memoriales” del Museo de la Memoria y Derechos Humanos, donde encontraremos desde toponimias de plazas a placas conmemorativas pasando hasta por murales, así mismo podemos apreciar esta misma inexactitud de conceptos en referencia al “monumento” como lo utiliza el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, quien nombra con este concepto tanto a una zona arqueológica como a una estatua ecuestre.

Es por dicha razón que para el análisis próximo describiremos aquí este tipo de práctica como “Monumento memorial”, que hace referencia al cruce generado por la convergencia de un lugar dedicado a esta memoria histórica basada en hechos traumáticos, los cuales mediante producciones de carácter arquitectónico-artístico, nos permiten generar un espacio público que tenga como fin la memoria histórica para a través de esta generar conciencia sobre los hechos acaecidos, funcionando como piezas de reparación simbólica, al mismo tiempo que se convierten en un punto de inflexión para crear una nueva sociedad con deberes imperativos para en el presente y futuro, ya que como nos señala Katherine Hite *“La memoria, son prácticas sociales vividas en curso*

³⁸ Debray, R. 1980. *Trace, forme ou message? Cahiers de la Médiologie*, p. 27-44

que nunca dejan de moverse".³⁹

Es vital entonces la importancia de este tipo de producción en el espacio público ya que generan este nodo conceptual y físico que funciona como articulador de estas problemáticas.

Por otra parte el concepto "Monumento Memorial" que describimos con anterioridad se asemeja muchísimo a lo que en alemán sería "Mahnmal", que consiste en un monumento que tiene por temática un hecho histórico que NO enorgullece, pero que no debe olvidarse para no ser repetido, ejemplo muy conocido es el "Holocaust - Mahnmal" del autor Peter Eisenman, ubicado en Berlín (Imagen 23).

Mi interés no es desarrollar un debate conceptual sobre la etimología propia de esta temática, sino establecer una idea para explicar una serie de producción realizada en Chile.



Imagen 23. Holocaust-Mahnmal, Peter Eisenman

³⁹ Palabras de Katherine Hite durante el seminario *El arte de la conmemoración y la política de la memoria*. 2014. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales. <https://www.youtube.com/watch?v=b25cFr8LY38&t=3142s>
último acceso: 5/06/2018

2. El cambio de la forma e intención representativa en el espacio público

Podemos apreciar que a nivel de memoria histórica representada en el espacio público existe un cambio producido durante el siglo XX, viendo que en un principio, predominan los héroes y próceres, singulares y casi sacros representados en bustos y estatuas ecuestres, representados como grandes personajes alejados del común de la sociedad, siendo no solo salvadores patrióticos sino que también encarnaciones de valores morales de una sociedad, para cambiar por conmemoraciones colectivas, que no intentan que nos enorgullezcamos sino lo contrario que reflexionemos para no olvidar hechos lamentables a nivel histórico.

Es sobre esto que García Guatas nos plantea dos razones para este cambio representativo que son la primera guerra mundial, donde *“la dolorosa necesidad vital de recordar a los millones de muertos en combate, y el horror mismo de la guerra que ya no dejará lugar en la sensibilidad para recordar o conmemorar a los protagonistas vivos ni las hazañas heroicas... / Por tanto, al no haber lugar moral justificable por la política ni espacio alegórico en las ciudades para encumbrar a los héroes supervivientes, el pedestal desaparecerá de los proyectos de nuevos monumentos, pues ya no deberá sustentar ni la estatua de un militar protagonista de una batalla, ni las de un grupo escultórico patriótico”*. Y segundo *“la nueva sensibilidad social (que) preferirá ensalzar a personalidades civiles: literatos o científicos y, significativamente, a periodistas”*.⁴⁰

En el transcurso del siglo XX veremos, lamentablemente, una mayor necesidad de recuerdo colectivos producido por las grandes guerras en manos de una sociedad armada con mayor tecnología. También la necesidad de memoria física en el espacio público que funcione como reparación simbólica al mismo tiempo que genera memorial colectiva va cambiando sus formas de producción acorde con los movimientos artísticos y cuestionamientos sobre los tipos de producción necesarios para abordar el espacio público. En 1938 esta discusión se plantea fuertemente con la pieza que construyó Constantin Brancusi en Tîrgu-Jiu (Rumania), en memoria a los héroes de la resistencia de esta ciudad durante la primera guerra mundial, frente a las “Potencias Centrales”, lideradas por los Alemanes. En palabras de Maderuelo *“Esta obra marcaría un antes y un después en la concepción del monumento conmemorativo, al entenderlo no ya como un elemento puramente estatuario y/o arquitectónico, sino como un espacio de homenaje. Lo que hizo Brancusi en realidad fue crear un “ambiente escultórico” celebrativo, conformado por un extenso parque de casi un kilómetro de longitud, en el cual se ubican varios hitos de piedra, piezas emblemáticas, caminos, vegetación, etc., destacando como*

⁴⁰ García, M. 2003. *Tiempo histórico, espacio urbano y cuestiones iconográficas en la escultura pública de la Restauración (1874-1914)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, p. 112

componentes escultórico la Mesa del Silencio, la Puerta del Beso y la Columna Sin fin⁴¹



Imagen 24. Constantin Brancusi: Mesa del silencio, La puerta del Beso y La columna sin fin.

Reconfigurando así lo que podemos entender por la concepción del espacio que este tipo de prácticas subscribe al mismo tiempo que la multiplicidad de formas de producción avanza como nos plantea A. Remesar y N. Ricart “[...] el arte público irá asumiendo a lo largo del siglo XX estos nuevos lenguajes. En este sentido cabe destacar el importante papel de los monumentos a las víctimas a lo largo de todo el periodo. La asimilación de los lenguajes modernos (de vanguardia) por parte de este tipo de obras dibuja una línea genealógica de gran interés en relación a los aspectos que estamos tratando. En concreto, los monumentos a las víctimas:

- Se sitúan en espacios simbólicos en relación al objeto de conmemoración.
- Tienen un fuerte vínculo social, puesto que rinden homenaje a personas concretas, víctimas de agresiones o incidentes dramáticos (memoria colectiva). Frecuentemente

⁴¹ Maderuelo, J. 1994. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid. Ed. Mondadori, 1994, p. 82

*hacen uso de lenguajes formales novedosos”.*⁴²

Comprendiendo hoy este tipo de prácticas en el diseño urbano con una multiplicidad de formas de espacios y de conceptos de entendimiento sobre los espacios a intervenir nos aproximamos a las prácticas conmemorativas comprendiéndolas no como un lenguaje único y duro sino como una práctica multiforme donde varios agentes están implicados y la variedad técnica de estos es natural entendiendo el tipo de coyuntura política y social que este tipo de proyectos en el espacio público conllevan.

3. Proceso de investigación en relación a los Memoriales y el Arte Público.

Este apartado explica la forma objetiva mediante la cual me he aproximado a las temáticas desarrolladas en este Trabajo de Final de Master. En primer lugar es importante explicar que mi acercamiento a este desarrollo teórico suscrito en el espacio público, tiene directa relación con mi prácticas artísticas, donde tuve un proceso de producción temprano en relación a la intervención pictórica del espacio público, siempre teniendo interés en la capacidad de este de generar discursos y como el discurso se resignificaba a través del soporte mismo que era el lugar donde se desarrollaban las piezas, por ende esto llevó mi trabajo a solares en abandono o habitados por personas en situaciones precarias lo cual expuso directamente la idea del quehacer plástico a lo visual a la realidad social propia de estos lugares, entendiendo así la multiplicidad de valores y cargas que al desarrollador de un proyecto visual uno debe contemplar .

Esto en paralelo a mis estudios académicos en artes visuales, proporcionan un marco teórico que si bien me distancia de la producción misma en el espacio público, me permite politizar y cargar de contenido mi trabajo, alejándome de la pintura tradicional y gradualmente comenzando a realizar piezas “instalativas”. Aún así mi interés artístico siempre estuvo puesto, en la política y cómo el arte tiene un lugar discursivo en referencia a la memoria histórica que este nos genera. Nada extraño en mi generación, crecida en la joven democracia Chilena, viendo a muchos artistas de carácter político que ocupaban el espacio público, con disímiles resultados. Comprendiendo que este campo de trabajo e investigación presenta un desarrollo transdisciplinar que entendía no se estaba abordando, lo que tras mi último proyecto expositivo en el año 2016 me llevó a indagar en una propuesta netamente ligada al emplazamiento de este tipo de prácticas en el espacio público, más que en su desarrollo propiamente tal, como siempre lo abordé a nivel práctico y conceptual junto a mis compañeros artistas. Así en busca de una visión holística es que comencé mis

⁴² Ricart, N. & Remesar, A. 2010. *Arte Público 2010*. Barcelona. Revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona, nº 131

estudios en la Universidad de Barcelona en el Master en “Diseño Urbano, Arte, Ciudad y Sociedad”.

Por mi formación y desarrollo de investigación anterior, comprendo que rápidamente puse mi interés en las prácticas referentes a lo que se describe como desarrollo de la memoria histórica a través de la producción de arte público, algo comprensible entendiendo la realidad de la ciudad de Barcelona, que no solo nos presenta un rico campo de investigación de arte contemporáneo, sino que también uno muy vasto en relación a la implementación de este en el espacio público, y como este se ha propuesto como un catalizador que permita generar cohesión a nivel de identidad en relación a los planes de desarrollo urbanístico como lo fue el “Modelo Barcelona”. Por otra parte la historia política misma de la ciudad donde entre políticas represivas que eliminaron piezas públicas en referencia a la identidad local, o desarrollo de otras como formas de implantar un nuevo gobierno opresor, tales como el “Monumento a los Caídos”, que existía en la actual estación de metro Palau Real, que hoy en día ha desaparecido tras una política de afasia simbólica o el aún existente “Monumento a los caídos” en el Foso de Santa Helena del Castillo de Montjuic.

Es esta fuerte historia política, que a nivel público ha tenido muchísima fuerza, la que animó mi trabajo que ya en Chile siempre tuvo interés político en relación al espacio público y como abordar este, teniendo las intervenciones realizadas en el espacio público en la década del 80 como referentes claros de mi producción. Teniendo este espacio de trabajo como soporte, desarrollé piezas tales como “Monumento Lampedusa” 2014 o la intervención planeada sobre el monumento memorial “Mujeres en la Memoria” el cual quedó a modo de proyecto, debido a falta de tiempo. Es entonces esta investigación que desarrollo en referencia a la producción del monumento memorial en el espacio público de Santiago de Chile en la post transición democrática un marco teórico que me permite generar muchísimas propuestas futuras.

Tras decidir mi interés general en mi proyecto final de master, participé a modo de investigación a una Jornada internacional en relación a la “Simbología Dictatorial, Arte y Espacio Público”, jornada organizada por el EUROM (European Observatory on Memories) en Pamplona el 1 de Junio del año 2017, donde asistí a conferencias sobre “Memorias incómodas e intervenciones patrimoniales” por Jordi Guixé, “Usos y resignificaciones de espacios de memoria de la Europa del Este; Polonia, Bulgaria” por Marije Hristova y “Memoria, Arte y Monumentos” por Horst Hoheisel y Fernando Sánchez Castillo, pudiendo ampliar mi visión con respecto a estas temáticas para intentar ponerlas en un plano más holístico que me permitiera desarrollar mi propia investigación, más tarde para Modelo Barcelona desarrollé mi trabajo con respecto a la “Monumentalización de la periferia”. Finalmente ese año desarrollé en Berlín un proyecto de residencia artística, gracias a una beca otorgada por la Fabrica de Creación “La Escocesa”, para la cual trabajé de forma práctica entorno a la reconfiguración de

identidad que poseen los monumentos públicos, teniendo para esto Berlín como mi campo de investigación y producción.

Tras esta enriquecedora experiencia me dirigí a Santiago de Chile, donde ya con ideas muchísimo más claras me dedique a desarrollar estudios de caso e investigación de campo, que consistió en entrevistas con artistas y agentes de la cultura ligados a la temáticas que desarrollo, es así que tuve reuniones con Francisco Esteves (Director del Museo de la Memoria y Derechos Humanos), María Soledad Silva (Coordinadora área de proyectos y memoriales, Unidad programa de Derechos Humanos, Sub secretaria de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos humanos) y Alicia Alarcón (Jefa Departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva de Comisión Nemesio Antúñez, Dirección de Arquitectura , Ministerio de Obras Públicas), quienes me brindaron la información teórica y técnica necesaria para poder desarrollar mi investigación, información que se aprecia en el trabajo mismo. Por otro lado comencé a desarrollar una investigación en relación a como los artista Chilenos comprendían estas prácticas en relación a la memoria y el arte público (Ejemplos son Andrés Durán, Arturo Duclós, Bernardo Oyarzun, etc). Tras esta temporada en Chile volví a Barcelona para reunirme con mis tutores Jordi Dalmau y Lidia Gorriz quienes me ayudaron a desarrollar esta investigación que presento.

Mi interés con este capítulo es poder explicar un proceso investigativo que si bien tiene su desarrollo práctico durante el primer semestre del año 2018, pertenece a una investigación que comienza a desarrollarse en Junio del año 2017, investigación que no solo cuenta con material bibliográfico, propio de bibliotecas e internet si no que tiene un gran desarrollo a nivel de investigación de campo, que lo nutrió como tronco investigativo.

4) Definición de órganos implicados y funciones con respecto al desarrollo de los “Monumentos Memoriales”. Leyes y obligaciones.

En Chile al día de hoy la producción de arte público, Monumentos y Memoriales no esta ligada necesariamente, es así que organismos como la Comisión Nemesio Antúñez, desarrollan una producción de arte en el espacio público, que solo será declarado monumento cuando posea un valor conmemorativo, lo cual lo designará el Consejo de Monumentos Nacionales, así mismo no toda producción de carácter conmemorativa necesariamente tiene que ver con la reparación simbólica, la cual es una de las tareas de la Subsecretaria de Derechos Humanos. Así podemos observar una producción que funciona desde más de un órgano estatal y por ende desde más de un Ministerio, cruzándose en algunos proyectos el de Cultura, Justicia y Obras Públicas.

Comprendiendo así la necesidad de poder definir que obligación y atribuciones

poseen cada organismo implicado en estas temáticas para entender mejor el desarrollo de estas prácticas a nivel de Chile particularmente.

a) Subsecretaría de Derechos Humanos

La Subsecretaría de Derechos Humanos, corresponde a la subsecretaría del estado de Chile, dependiente del Ministerio de Justicia que tiene por labor prestar asesoría y colaboración directa al Ministro de Justicia y Derechos Humanos en el diseño y elaboración de las políticas, planes y programas relativos a la promoción y protección de los derechos humanos en Chile, es creada mediante la ley numero 20.885 el año 2016.

Es la última modificación legal a nivel de organismo en relación a esta temática dándole las atribuciones y responsabilidades que hoy tiene, es así que el Programa de Derechos Humanos que depende del órgano antes mencionado, que tiene por responsabilidad Verdad, Justicia, Memoria y Actos de Reparación Simbólica, siendo este último ítem de nuestro interés debido a la temática que abordamos. Cuando nos referimos a reparación estamos hablando de un conjunto de medidas de reparación a las que tienen derecho los familiares de las víctimas. Estas están destinadas a reparar el daño ocasionado durante la dictadura militar en Chile, mediante asistencia social y legal a los familiares de las víctimas. Por otro lado el Programa de Derechos Humanos, a través del Área de Proyectos, Memoriales y Gestión Institucional, promueve el desarrollo de “Obras de Reparación Simbólica”, que respondan a la necesidad social y política de recordar los hechos sucedidos durante la dictadura militar para que estos jamás sean repetidos

Estas medidas de reparación están establecidas en las leyes 19.123 y 19.980 del año 1992 , existiendo como medidas en el área social, la pensión de reparación, la Beca de educación para los hijos de torturados o detenidos desaparecidos, el programa de reparación y atención integral en salud y Derechos Humanos y la Exención de servicio militar.

Teniendo por otro lado las llamadas “Obras de Reparación Simbólica”, que consiste en el desarrollo de memoriales, monolitos, placas recordatorias, creación de espacios de memoria, financiamiento de proyectos ligados a la educación respecto al tema, creaciones artísticas de diversa índole, entre otras formas . Reconociendo tres tipos de clasificaciones

-Sitios de Memoria: Corresponde a lugares donde se cometieron crímenes de lesa humanidad, tales como centros de tortura: Villa Grimaldi, Estadio Nacional de Chile, Londres 38. Siendo estos convertidos en puntos de memoria viva en la ciudad, esto puede realizarse transformándolos en museos sobre el tema o señalándolos de alguna forma física como las placas instaladas fuera de Londres 38, donde indica el

nombre de los torturados dentro de este centro, medida internacional que tiene su símil en las placas puestas fuera de las casas en Berlín, donde se indica el nombre de las familias judías que fueron expulsadas de sus casas y llevadas a campos de concentración (Imagen 25). En definitiva son lugares cargados de historia que son transformados en puntos vivos del recuerdo y memoria histórica.



Imagen 25. Sitio de memoria Belín, Neukolln; Sitio de memoria Londres 38, Santiago

-Memoriales: aquí tendremos las producciones artístico arquitectónicas construidas en el espacio público para recordar, testimoniar.

-Espacios de Memoria: Estos son lugares que históricamente no poseen ninguna carga ya que en esos lugares nunca sucedió nada, pero actualmente la función que desempeñan tiene como misión educar en relación a la temáticas de la memoria y los crímenes de lesa humanidad, un gran ejemplo de esto es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Imagen 26)



Imagen 26. Memorial Villa Francia; Espacio de memoria MMDDHH

b. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Museo ubicado en el centro de la ciudad de Santiago Chile, inaugurado el año 2010, en las celebraciones del bicentenario del país, funcionando como un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el estado entre 1973 y 1990, teniendo como propósito central estimular la reflexión y debate sobre estos temas, en aras de generar una conciencia colectiva que practique la tolerancia y el respeto. Museo de carácter dinámico e interactivo que tiene como propósito a través de objetos, documentos, archivos, exposiciones permanentes y exposiciones temporales poder dar a conocer el Golpe de Estado, la represión vivida, la resistencia, el exilio y la defensa de los derechos humanos. (Imagen 27)

Este museo que tiene como fin principal la educación y difusión de información respecto a lo sucedido durante la dictadura militar de Chile, también presenta piezas permanentes de artistas reconocidos como Alfredo Jarr, Fernando Prats, Jorge Tacla y Luis Camitzer, las cuales, gracias a la arquitectura del museo, se exponen como piezas de carácter público.

Museo que funciona como un archivo informático abierto, es por esta razón que cuenta con bibliotecas , genera ediciones teóricas y posee archivos de uso público (digitales y físicos) que también pueden ser retro alimentados por los usuarios , es así que cuentan con uno de los recuentos más completos de Chile en relación a los “memoriales”, entendiendo por esta definición la amplitud que esto pueda ofrecer encontrando desde placas conmemorativas hasta monumentos pasando por reconfiguración de toponimias de calles o plazas (acá toma relevancia lo explicado en el apartado “Descripción General”). Archivo que no tiene en cuenta el organismo a través del cual se produjo este acto memorial (ya sea privado, estatal local, estatal nacional), permitiéndonos conocer la producción de estos a lo largo del país, nutriéndose de la información oficial propia de los organismos que desarrollan estas prácticas al mismo tiempo que de las entregadas por parte de personas que brindan la información directamente al museo para que este actualice su base de datos, contando hoy con un total de 222 “memoriales”(en su amplio sentido).



Tabla 27. Exposiciones permanentes referentes a los Crímenes de lesa Humanidad, MMDDHH

c) Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Es un organismo técnico del estado de Chile que depende del Ministerio de las Culturas, las artes y el Patrimonio, encargándose de la protección y tutela del patrimonio cultural y natural de carácter monumental, velando por su identificación, protección oficial supervisión, conservación y puesta en valor, potenciando su aporte a la identidad y memoria colectivas. Fue creado en 1925 bajo el Decreto de Ley núm 651, ley que duró hasta 1970, cuando se promulgó la nueva ley de monumentos nacionales que permanece vigente hasta hoy. Desempeña su labor en relación a los “Monumentos Nacionales “ mediante la Ley N° 17.288 del año 1970, a través de la cual puede o no, decretar como Monumento Nacional objetos emplazados en el espacio público, siendo la cualidad más importante la capacidad que estos tengan de ser elementos conmemorativos relacionados con la memoria histórica nacional, en el amplio sentido de este concepto, así pueden ser declarados como tal tanto lugares arqueológicos, como estatuaría ecuestre de próceres o memoriales a víctimas de lesa humanidad, pudiendo solicitar la declaración de monumento nacional cualquier persona o institución y es el CMN quien evaluará el caso particularmente. Sus funciones son funciones:

- Proteger los Monumentos Arqueológicos y los Monumentos Paleontológicos.
- Autorizar las intervenciones en los Monumentos Nacionales y conceder los permisos para realizar excavaciones e investigaciones de carácter arqueológico o paleontológico.
- Autorizar la instalación y traslados de los Monumentos Públicos.

- Gestionar la adquisición por parte del Estado de los Monumentos Históricos que sean de propiedad particular que convenga conservar.

- Elaborar los proyectos o normas de intervención de los Monumentos Nacionales, proponer al Gobierno los reglamentos de la Ley N° 17.288, así como las medidas administrativas tendientes a la mejor conservación de los Monumentos Nacionales.

- Ejecutar solo o por intermedio de otro organismo trabajos de restauración, reparación, conservación o señalización de los Monumentos Nacionales.

- Formar el registro de Monumentos Nacionales y de los Museos de Chile.

- Realizar publicaciones y exposiciones para difundir el patrimonio.

- Autorizar los préstamos de bienes culturales muebles y colecciones museológicas que tienen la condición de Monumento Nacional, así como su salida al extranjero.

- Combatir el tráfico ilícito de bienes culturales.

- Prevenir y sancionar los daños y la destrucción a los Monumentos Nacionales.

- Participar en el Sistema de Evaluación de Impacto Ambiental (SEIA) , establecido por la Ley N° 19.300 de Bases del Medio Ambiente, en lo concerniente a la protección del patrimonio cultural monumental.

A continuación veremos la ley 17.288 mediante la cual el Consejo de Monumentos Nacionales tiene sus atribuciones para funcionar, así en particular veremos el Título I “Monumentos Nacionales” y el Título IV “Monumentos Públicos”, con los artículos propios, permitiéndonos entender el funcionamiento legal de esta entidad controladora y sus injerencia en la realización y desarrollo del “Monumento Memorial”.

LEY núm 17.288 legisla sobre “Monumentos Nacionales”; modificando las leyes núm 16.617 y núm 16.719; Derogando el decreto ley 651 de 1925

PROYECTO DE LEY:

TITULO I // De los monumentos nacionales.

Artículo 1.º

Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antro-po-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se

ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley.

TITULO IV // De los Monumentos Públicos

Artículo 17.º

Son Monumentos Públicos y quedan bajo la tuición del Consejo de Monumentos Nacionales, las estatuas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y, en general, todos los objetos que estuvieran colocados o se colocaran para perpetuar memoria en campos, calles, plazas y paseos o lugares públicos.

ARTICULO 18º

No podrán iniciarse trabajos para construir monumentos o para colocar objetos de carácter conmemorativo, sin que previamente el interesado presente los planos y bocetos de la obra en proyecto al Consejo de Monumentos Nacionales y sólo podrán realizarse estos trabajos una vez aprobados por el Consejo, sin perjuicio de las disposiciones legales vigentes. La infracción a lo dispuesto en este artículo será sancionada con una multa de cinco a cincuenta unidades tributarias mensuales, sin perjuicio de ordenarse la paralización de las obras.

ARTICULO 19º

No se podrá cambiar la ubicación de los Monumentos Públicos, sino con la autorización previa del Consejo y en las condiciones que establezca el Reglamento.

La infracción a lo dispuesto en este artículo será sancionada con una multa de cinco a cien unidades tributarias mensuales, sin perjuicio de la restitución a su lugar de origen, a costa del infractor.

Artículo 20.º

Los Municipios serán responsables de la mantención de los Monumentos Públicos situados dentro de sus respectivas comunas.

Los Intendentes y Gobernadores velarán por el buen estado de conservación de los Monumentos Públicos situados en las provincias y departamentos de su jurisdicción, y

deberán dar cuenta al Consejo de Monumentos Nacionales de cualquier deterioro o alteración que se produzca en ellos.

Un ejemplo claro de esta reglamentación aplicada son los “Monumentos Memoriales “ realizados mediante la Comisión Nemesio Antúnez junto a la comisión de Derechos Humanos, los cuales por su capacidad conmemorativa son declarados monumentos Nacionales y por ende cualquier modificación o reparación esta legislada a través de la Ley 17.288 del Consejo de Monumentos Nacionales

d) Comisión Nemesio Antúnez

Comisión que pertenece al Ministerio de Obras Públicas, particularmente al departamento de Arquitectura. Entidad creada el año 1996 tras el Decreto 915 del Ministerio de Educación promulgado en el año 1994 creando y reglamentando las funciones de la Comisión Nemesio Antúnez”, así aplicándose la “Ley núm 17.266” tras 31 años de que se creará (1969)”, ley que tiene por finalidad la incorporación de ornamentación y arte contemporáneo en espacios públicos y edificios de dominio estatal, ley que tiene como referente directo a la ley del 1% de Francia (1959), tomando a esta como ejemplo en conceptos generales pero no operacionales ya que el financiamiento de la obra desarrollada por la CNA procede de la gestión realizada sobre algún organismo dentro del marco de la obra estatal a realizar, para lograr que mediante el arte, las obras de arquitectura y de infraestructura públicas sean dotadas de sentido y de significado. Es así que en 21 años, la Comisión Nemesio Antúnez ha realizado un total de 200 obras de arte público (no incluye las obras en proceso del año 2018), realizadas por artistas plásticos y equipos multidisciplinarios, ya sea por concursos abiertos o invitaciones, teniendo un promedio de producción de 12 piezas anuales.

Hemos visto por tanto, la ampliación del concepto ornamento artístico respecto de lo que dice la ley originalmente que cedió el paso y consolidó la noción de arte público.

Por otra parte, abrió el debate acerca del papel y el alcance del significado de las intervenciones, de la identidad, de la memoria histórica, del lugar, del contexto y de la permanencia de las obras, entre otros; conceptualizaciones que, finalmente, nos hablan de la construcción del espacio público y del territorio.

De una producción de 200 piezas hasta el día de hoy (21 años), solo 6 se han realizado en colaboración directa con El Programa de Derechos Humanos, como parte de las medidas de “Reparación Simbólica” Por dicha razón estas piezas se presentan como elementos conmemorativos cualidad por la cual son declaradas como Monumentos Nacionales, reconocidos por el órgano rector de esta materia (CMN). Estas piezas son: (Imagen 28)

- “Memorial a las víctimas de la represión política” / Chillán
- “Mujeres en la Memoria”/ Santiago
- “Un lugar para la memoria Nattino, Parada y Guerrero” / Santiago
- “Un lugar para la memoria” / Paine
- “Homenaje a los Derechos Humanos”/ Lautaro
- “Ventanas” Homenaje a las víctimas de la Represión de Villarrica, Pucón, Curarrehue, Coñaripe y Liquiñe./. Puente Rodrigo Bastidas, Villarrica



Imagen 28. Memorial a las víctimas de la represión política, Chillán; Mujeres en la Memoria, Santiago; Un lugar para la memoria Nattino, Parada y Guerrero; Un lugar para la memoria, Paine; Homenaje a los Derechos Humanos, Lautaro

LEY NÚM. 17.236

APRUEBA NORMAS QUE FAVORECEN
EL EJERCICIO Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES.

Por cuanto el Congreso Nacional ha dado su aprobación al siguiente
PROYECTO DE LEY:

ARTÍCULO 6º: Los edificios de las principales ciudades del país, donde concurra habitualmente gran número de personas en razón de los servicios que prestan, tales como Ministerios, Universidades, Municipalidades, establecimientos de enseñanza, de las Fuerzas Armadas, hospitalarios o carcelarios, deberán ornamentarse gradualmente, exterior o interiormente, con obras de arte.

El Ministerio de Educación Pública decidirá los lugares y edificios que deban cumplir esta obligación y calificará las obras de arte propuestas, aceptándolas o rechazándolas, previo informe de una Comisión integrada por el Director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transportes, el Director del Museo de Bellas Artes, el Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano, un representante de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores y un representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

En la proyección de futuros edificios públicos de importancia deberán consultarse ornamentos artísticos incorporados a ellos o complementarios del conjunto arquitectónico. La ejecución de estos trabajos corresponderá al artista nacional que determine la Comisión señalada en el inciso anterior.

Las instituciones fiscales, semifiscales o de administración autónoma podrán cargar a los ítem de construcción de sus respectivos presupuestos los pagos por concepto de obras de arte que se hagan en conformidad a este artículo.

e) Conclusión

En relación a los agentes implicados en la producción de arte público como forma de “reparación simbólica” hoy en día en Chile, podemos apreciar amplias diferencias desde el ámbito conceptual sobre cómo se definen las prácticas. Por otra parte, la variedad de agentes relacionados a el tema por un lado nos deja clara su importancia, pero al mismo tiempo nos aclara la multiplicidad de formas para desarrollar este tipo de propuesta artístico arquitectónicas, por ende es normal poder comprender que también podremos apreciar una amplia gama de resultados con respecto a estas. De hecho cabe destacar que más allá de los agentes implicados directamente con la reparación simbólica y el desarrollo de memoria histórica en referencia a los crímenes acaecidos durante la dictadura militar mencionados anteriormente, también encontramos agentes particulares, que pueden ser por ejemplo, asociaciones de vecinos en colaboración con gobiernos regionales, que también

desarrollan una gran producción de “Memoriales”, como vemos en los registros digitales del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

De modo que si los agentes implicados se multiplican, entonces podemos entender que la práctica pública de carácter simbólica en relación al “Arte de la conmemoración”, presenta resultados muy disímiles.

Cuestionando al menos si esta práctica debería estar más unificada y controlada para así poder dotar de una carga real a su producción en el espacio público, o si por otro lado esta necesidad de participación y acción en el espacio público es el verdadero reflejo de una reparación simbólica que inconscientemente ha ido más allá del propio hecho “artístico” como centro, teniendo su propia carga en la ejecución misma de acto memorial.

f) Preámbulo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, un espacio colectivo donde habita la Memoria a través del arte contemporáneo

En este capítulo haremos hincapié en lo expuesto con anterioridad con respecto a la capacidad que posee el Museo de la Memoria y derechos Humanos de funcionar como un espacio colectivo, funcionando parcialmente como un espacio público, en lo que asequibilidad y usos se refiere, este espacio dedicado a la conmemoración de la memoria política resultante de los crímenes de lesa humanidad realizados por el gobierno militar entre 1973 y 1989.

En dicho museo tuve la oportunidad de entrevistarme con su director Francisco Esteves quien me explicó en primera persona lo importante y el constante desafío que tenía el museo como Nodo conceptual, teniendo como tarea la permanente recopilación de información (en referencia a crímenes de lesa humanidad, o a actos de reparación en cualquiera de sus formas como lo pueden ser las “Obras de Reparación Simbólica”, al mismo tiempo que la tarea cívico educativa en las temáticas de memoria histórica, trabajando para este último punto a un nivel interdisciplinar. Podemos observar su labor como centro de información abierto al público de forma gratuita, donde podemos encontrar autores de todo tipo en referencia a las temáticas propias del museo al mismo tiempo que también desarrollan producciones editoriales propias, como forma autónoma de apoyar y difundir nuevos proyectos investigativos en referencia al tema, como ejemplo tenemos las becas para producción de tesis en relación a los Derechos Humanos o libros de editorial propia en colaboración con editoriales locales donde podemos leer a connotados autores. Un ejemplo que podríamos mencionar es “Política y Arte de la Conmemoración, Memoriales en América Latina y España”, escrito por Katherine Hite. Generando en ese libro mediante una propuesta teórico investigativa de la autora, un análisis crítico sobre la representación de memoria mediante los dichos “Memoriales”, poniendo a nivel de

comparación la producción de estos mediante casos puntuales entre Argentina, Chile, España, Perú, desarrollando mediante esto un contexto de producción entendido tras los traumas acaecidos por dictaduras totalitarias.

Así comprendiendo que el museo no solo plantea la necesidad de crear una memoria histórica local en referencia a las temáticas de los derechos humanos sino generar una visión holística en referencia a una temática que trasciende fronteras.

Por otro lado el museo nos presenta las salas de exposiciones donde podemos encontrar las exhibiciones permanentes, que desarrollan una labor histórica en referencia a las temáticas propias de los crímenes de lesa humanidad ocurridos en Chile, mediante objetos, registros fotográficos y audiovisuales, al mismo tiempo que mediante pequeñas instalaciones, aquí me detendré en una pieza que consiste en un trozo de muro de la ex fábrica de viviendas sociales KPD, muro que representa la producción social en relación a las necesidades de vivienda potenciada tras el terremoto de 1971. (Imagen 29)



Imagen 29. Exhibición permanente, Muro de viviendas sociales KPD

Muro que siendo lema de los ideales del presidente Salvador Allende funcionó como una pieza pública fuera de esta fábrica, siendo reconvertido durante la dictadura en una especie de altar, borrando la firma del propio presidente que este muro tenía, para tras años de su supuesta pérdida ser rescatado por un grupo de arquitectos quienes junto con registros fotográficos de la Fabrica de la KPD y las viviendas sociales lo expusieron el año 2014 en la Bienal de Arquitectura de Venecia, obteniendo con este proyecto el León de Plata, para más tarde mediante esta revalorización a través del

circuito internacional y la esfera pública pasar a ser parte de las exhibiciones permanentes del museo.

Por otro lado tenemos las exhibiciones de carácter temporal, las cuales son desarrolladas en su mayoría por artistas contemporáneos (ya que a veces participan agrupaciones de derechos humanos), quienes mediante propuestas artísticas trabajando con la idea de memoria y derechos humanos. Aquí me gustaría hacer una mención en referencia a la exhibición del artista chileno Bernardo Oyarzun (Representante de Chile en la 57 Bienal de Venecia), quien para el MMDDHH, realizó una exhibición titulada “FUNA”(Imagen 30), donde a través de un trabajo escultórico de variados formatos, desarrolló el conflicto en relación al símbolo y su capacidad real de significar la memoria histórica pública, cuestionando los personajes de monumentos erigidos, ejemplo que me recuerda el monumento recién retirado del espacio público en la ciudad de Barcelona, dedicado al esclavista “López López”. La memoria histórica que habita en el espacio público en ocasiones está cargada de monumentos contradictorios socio políticamente hablando.



Imagen 30. Exhibición temporal FUNA de Bernardo Oyarzun

Finalmente tenemos las piezas artísticas dispuestas por el espacio colectivo de uso público, es decir, las piezas dispuestas en la explanada del museo llamada “Plaza de la Memoria”, dicho espacio de 6.000 m², pertenece al museo, pero que durante el día funciona también como un punto de flujo abierto dentro del diseño urbano de la ciudad. De este espacio desarrollaré una de las que piezas que lo habitan, que por su carga conceptual, llama especialmente la atención de los transeúntes, que a modo de plaza pública se detienen constantemente para participar de ella .

Esta pieza es “La Geometría de la Conciencia” del autor Alfredo Jaar, inaugurada el año 2010 junto con el Museo. Alfredo Jaar es un reconocido artista de nacionalidad Chilena radicado en Nueva York, tras el golpe militar.

Jarr, quien pertenece a la anteriormente descrita “Escena de Avanzada”, posee un campo de producción muy amplio, siendo para nuestro interés sus prácticas desarrolladas en el espacio público. Así como referencia mencionaré la pieza desarrollada en Chile entre 1979-1981 llamada “Estudios sobre la felicidad” que tiene en su sexta fase del proyecto la apropiación de carteles publicitarios “*auténtico arte público de nuestra época*”⁴³ con la pregunta “¿Es usted feliz?”, interesante propuesta de Arte en el espacio público que funciona no solo por la ocupación propia del espacio comercial y la revalorización de este como un punto de inflexión discursiva sino que se proyecta a través de la propia esfera pública, entendiendo el interés claro por la discursiva en relación al espectador transeúnte haciéndolo parte activa de la pieza como actor político de esta. Otra intervención realizada en el espacio público ahora en Nueva York, Estados Unidos ocupando el cartel publicitario central del emblemático edificio Times Square, “Esto No es América (A logo for América)” en 1987 (Referencia directa a la intervención realizada en el mismo espacio por el artista catalán Antoni Muntadas el año 1985), Intervención que a modo publicitario nuevamente planteaba la temática en relación a la apropiación conceptual de América por parte del Estados Unidos y como este nuevamente en su política de neo colonialismo se había apropiado conceptualmente del continente. (Imagen 31)



Imagen 31. ¿Es usted feliz?; Esto No es América (A logo for América). Alfredo Jaar

Entonces podemos entender el trayecto conceptual y práctico en el espacio público que a Alfredo Jaar han dotado décadas de producción artística en todo tipo de contextos artísticos siendo la pieza para el Museo de la Memoria y los Derechos humanos una pieza que nuevamente se discute en el ámbito del arte público, pero en una producción de carácter íntimo, donde el espectador no es el transeúnte , sino quien propiamente decide entrar a esta pieza que habita un espacio colectivo pero no se

⁴³ Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 37 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

puede apreciar a menos que se entre a ella, una articulación opuesta a las anteriores donde el que pasaba estaba expuesto a las piezas.

“Geometrías de la conciencia”, consiste en una pieza subterránea, una pieza que invita a descender, en un impulso casi mortuorio bajamos para esperar nuestra entrada (ya que solo se puede entrar en grupos de 10 personas), al entrar a un espacio de 18 m² completamente a oscuras perdemos el sentido de la orientación, hasta que lentamente unas 500 siluetas comienzan a iluminarse gradualmente apareciendo, estas identidades sin rostros, identidades que por un juego de espejos en los muros laterales de la sala se proyectan al infinito, siluetas que aparecen y desaparecen, representando a todas las chilenas y chilenos víctimas, gran proporción de ellos corresponden a los detenidos desaparecidos pero las otras pertenecen a personas vivas, sin crear una marginación de las víctimas, trabaja con la idea de las pérdidas sufridas por TODOS a causa de los crímenes de lesa humanidad, otorgándole un carácter universal y amplio en lo que conceptualmente se refiere.

“La Geometría de la Conciencia es una obra autónoma que por su emplazamiento se vincula al Museo y se entiende en relación con el; su contexto es el Museo. pero ofrece una experiencia distinta y complementaria. No la historia ni los datos sino la exploración abierta y compleja de pensamientos y sentimientos, a la manera de un poema .

Es una obra subterránea, opaca: el edificio transparente del museo se despliega en el espacio hacia lo ancho y hacia lo alto; la obra crea un espacio diferente, al que se debe bajar y con eso sugiere otro tipo de recogimiento y otro tipo de experiencia, que se suma a la del museo y la potencia de manera distinta”.⁴⁴ (Imagen 32)

⁴⁴ Extracto del documento de presentación de la obra *Geometría de la Conciencia* de Alfredo Jaar. 2010. Santiago de Chile. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, redactado por Adriana Valdés

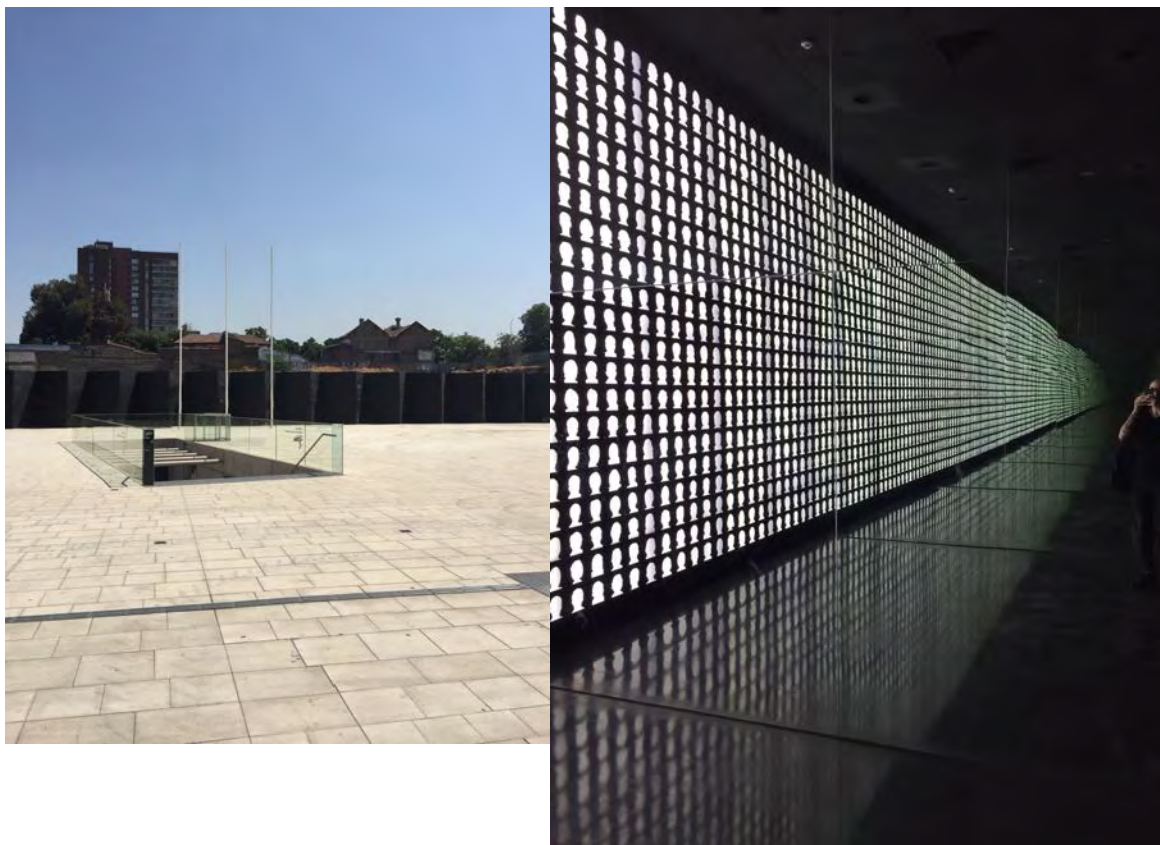


Imagen 32. Registro de Geometría de la Memoria, Alfredo Jaar

Así comprendemos una pieza que podría entenderse como “ANTI MONUMENTO”, recordando en este recorrido subterráneo y político la pieza “Negativ Monument” de Horst Hoheisel realizada el año 1987 y expuesta a modo internacional en la 13 Documenta de Kassel del año 2012.

Pieza donde Alfredo Jaar a modo de intervención interacciona con el espectador de varias maneras, primero invitándolo a este descenso, luego enfrentando un encierro a oscuras para más tarde participar de un juego perceptivo del cual poéticamente podemos extraer muchas lecturas.

Mi elección en relación a la pieza que describí anteriormente no tiene intención de analizar la calidad artística sino que me resulta mucho más interesante la forma conmemorativa con la cual podemos generar vínculos con otros tipos de producción de arte conmemorativo como lo es el “Anti Monumento”.

Son también de interés las piezas “Al mismo tiempo y al mismo lugar” donde el mural realizado por el artista Jorge Tacla cita los últimos poemas del cantautor Víctor Jara antes de su muerte en manos de militares en el Estadio Nacional, o la pieza “Acción Medular” del artista Fernando Prats, que consiste en una pieza artística en homenaje al General anti golpista Carlos Prats y su esposa, asesinados en 1974 en un atentado en Buenos Aires, Argentina. Y también contamos con la intervención artística

de Luis Camnitzer “El Museo es una escuela “, que pertenece a una serie de intervenciones que ha realizado el artista uruguayo por varios museos del mundo.



Imagen 33. Al mismo tiempo, en el mismo lugar de Jorge Tacla; Acción Medular de Fernando Prats; El Museo es una escuela de Luis Camnitzer

IV. MONUMENTOS MEMORIALES EN EL DISEÑO URBANO DE LA REGIÓN METROPOLITANA DE CHILE. Aproximación a la realidad de este tipo de práctica mediante dos ejemplos comparativos

1. Monumento memorial “Mujeres en la Memoria. Monumento a las mujeres víctimas de la represión”

a) Introducción

Entre 1973 y 1989 se extiende la dictadura militar de Chile, periodo represivo donde muchas mujeres vieron violados sus derechos humanos. Es así que 198 detenidas, desaparecidas o ejecutadas políticas son las víctimas fatales de este régimen del terror entre la que se encuentran jóvenes embarazadas, ancianas y menores de edad, estudiantes, obreras, empleadas y dueñas de casa quienes desde un comienzo sostuvieron esta heroica lucha por el respeto a los Derechos Humanos, buscando a sus detenidos en los lugares de detención, organizando ollas comunes, constituyendo organizaciones, sosteniendo a las desmembradas familias que como náufragos quedaban dispersas por las poblaciones. Esto en números significa un total de 118 ejecutadas políticas en campos de concentración y un total de 72 detenidas que hasta el día de hoy no se conoce su paradero, a este número también deberíamos agregar las miles de torturadas y exiliadas políticas.

Esta pieza tiene por función potenciar simbólicamente el lugar de su emplazamiento y enriquecer el acto de contemplación como manifestación ritual, plásticas y de identidad, para así dar testimonio a las generaciones presentes y futuras de mujeres y hombres sobre los deleznales hechos realizados y la importancia de no olvidarlos para nunca repetirlos, constituyéndose como un hito urbano.

Hito urbano que también supone una reparación simbólica y un reconocimiento a todas las mujeres que de una u otra forma fueron víctimas de la represión que sucedió al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile.

b) Historia y proceso

La historia de este Monumento Memorial no esta exenta de esfuerzo, perseverancia, falta de voluntad política y lucha. En 1992 con el apoyo de la Fundación Salvador Allende se constituía la organización de mujeres, denominada “Comité Pro-Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión”(que tiene por responsables del proyecto a Lucía Chacón , María Raquel Días, Judith Friedman, Amanda González, y Sandra Palestro), quienes se agrupan para poder realizar las gestiones políticas para la realización de un Memorial específico para las mujeres víctimas de crímenes políticos

cometidos por el estado militar durante la dictadura. Es así que elaboran un proyecto de ley para poder crear este monumento memorial, proyecto presentado al parlamento por los diputados Laura Rodríguez (humanista) y Mario Palestro (socialista), sin tener mayor éxito.

No es hasta el año 2003, que se logra dotar de fuerza el proyecto para impulsar la construcción del memorial, entendiendo que las voluntades políticas son otras y existen otros mecanismo estatales de implementación para este tipo de obras en el espacio público, así logrando llevar acabo su primer avance real cuando el Programa de Derechos Humanos mediante el artículo de ley 19.123 encarga a la División de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas la convocatoria para un concurso de arte público que se implementará a través de la Comisión Nemesio Antúnez, comisión que también en el año 2003 se encarga de conseguir según sus atribuciones un lugar para el emplazamiento de este proyecto, siendo aprobado para su desarrollo el “Paseo Bulnes”. Así un año después (2004), el concurso público ya tiene un proyecto ganador titulado “Mujeres en la Memoria” de los arquitectos Emilio Marín Menanteu y Nicolás Norero Cerda, pero debido a presiones políticas de oposición, es retirado el permiso de emplazamiento de este proyecto por lo cual la Comisión Nemesio Antúnez junto con el programa de Derechos Humanos encuentran como solución paliatoria, el emplazamiento que este memorial ocupa actualmente, situado sobre la estación de metro “Los Héroes”, en el Cruce de la Avenida Bernardo O’Higgins con la Avenida Norte sur , explicándose conceptualmente como un cruce que proyecta al infinito.

El proyecto se inaugura el año 2006 y un año más tarde esta pieza es declarada “Monumento Nacional” a través del Artículo de Ley 17.288, ejercido por el Consejo de Monumentos Nacionales, pasando así a depender y ser resguardado por esta institución. Lamentablemente el lugar donde se instaló distaba mucho de las normas básicas de cuidado que necesitaba un memorial de estas características, siendo constantemente vandalizado de forma muy grave, por lo cual ya en el año 2010 lo podemos ver prácticamente destruido. Así podemos ver solicitudes de medidas de protección y recuperación ya en el año 2012, por parte de la intendencia de Santiago, el Colegio de Arquitectos y el “Comité Pro-Monumento de la Mujer víctimas de la Represión Política”. Finalmente a principios del año 2016 la Comisión Nemesio Antúnez coordinar mediante sus atribuciones la solicitud oficial de movimiento y reconstrucción de este Monumento Memorial en un lugar más optimo de Santiago, que será nuevamente el “Paseo Bulnes”, pero en otro lugar.

Solicitud aprobada a finales del mismo año pero que hasta el día de hoy no avanza en relación a su desarrollo debido a la falta de capitales para la nueva producción de esta pieza

c) Objetivos⁴⁵

c.1. Objetivos generales

-Aportar elementos históricos para la memoria colectiva, en la perspectiva de construir una cultura de respeto a los Derechos Humanos.

-Facilitar el encuentro del movimiento de mujeres la transmisión de sus aportes sociales, políticos, económicos y culturales en nuestro país.

c.2. Objetivos específicos

-Materializar la memoria de la mujer víctimas de la represión a través de un monumento erigido en su nombre.

-Reivindicar la memoria de las mujeres víctimas de la represión en el marco de los derechos humanos.

-Generar discusión entorno a temas relacionados con la lucha de las mujeres por conquistar sus derechos.

-Promover la visibilidad de las mujeres en la construcción del país.

d) Como se realizó la pieza “Mujeres en la Memoria”

Esta pieza se desarrollo mediante un concurso público de tipo estatal, llamando a participación mediante el anuncio a través de redes de contactos digitales y mediante la propia página de la entidad responsable. Este es un concurso promovido por la División Nacional de Arquitectura, en el contexto del programa de “obras y artes”, del Ministerio de Obras Públicas junto con la Comisión Nemesio Antúnez (entidad responsable) mandatada por el Programa de Derechos Humanos la cual actúa mediante la Ley 19.123 (en lo referente a reparación simbólica), además del Comité Pro – Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión y la Fundación Salvador Allende, (Imágenes 34 y 35).

Es así que obtiene como resultado :

-1er lugar la obra de los arquitectos Emilio Marín y Nicolás Norero

-2do lugar los arquitectos Rodrigo Mora y Ángel Muñoz

-3er lugar el artista Bernardo Oyarzun y el diseñador gráfico Hugo Muñoz

Cronograma del concurso:

Publicación de Bases: 6 de Mayo 2004.

Consultas: Hasta 11 de Junio 2004

Aclaraciones y respuestas : 28 de Mayo 2004

18 de Junio 2004

⁴⁵ Extracto del proyecto *Pro Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión*. 2003. Comité Pro-Monumento, Fundación Salvador Allende, Santiago de Chile

Recepción de anteproyectos: 29 de Julio 2004

Jura: 5 de Agosto 2004

Premiación: 9 de Agosto 2004

Coste 75.000.000 pesos chilenos (100.450 Euros), financiamiento estatal y privado

(asociaciones de derechos humanos internacionales y nacionales)

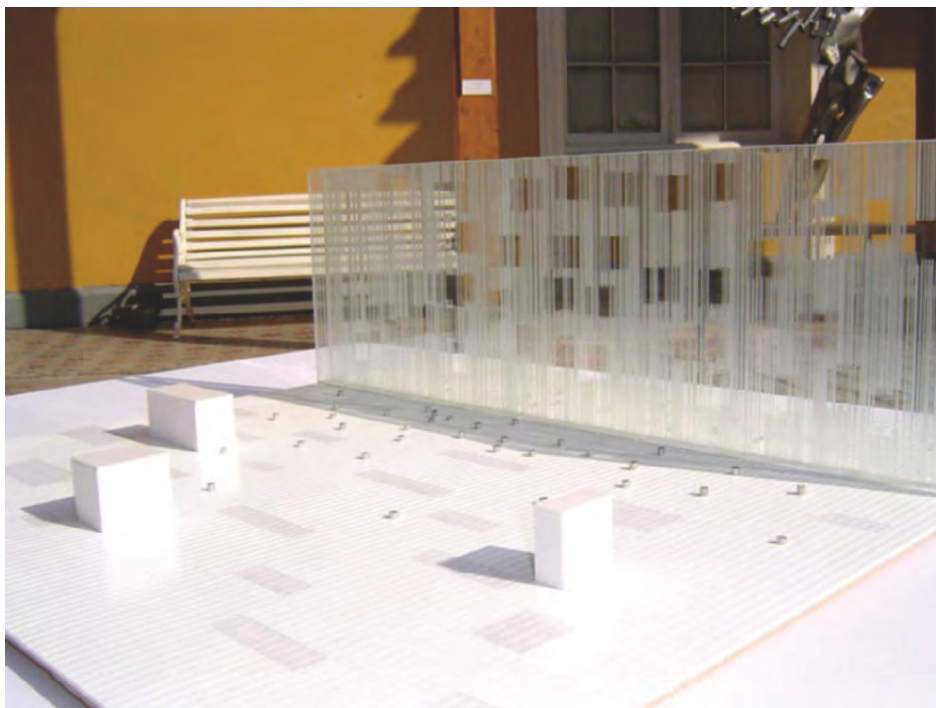


Imagen 34. Maqueta original de Mujeres en la Memoria

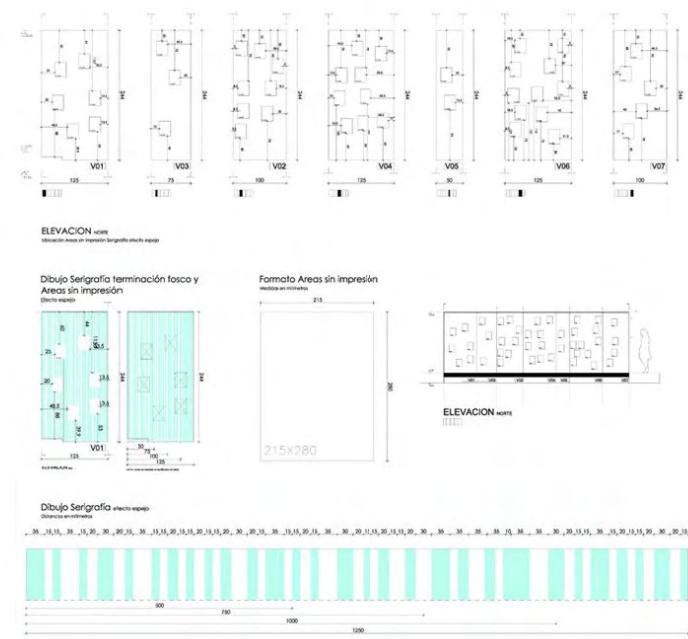
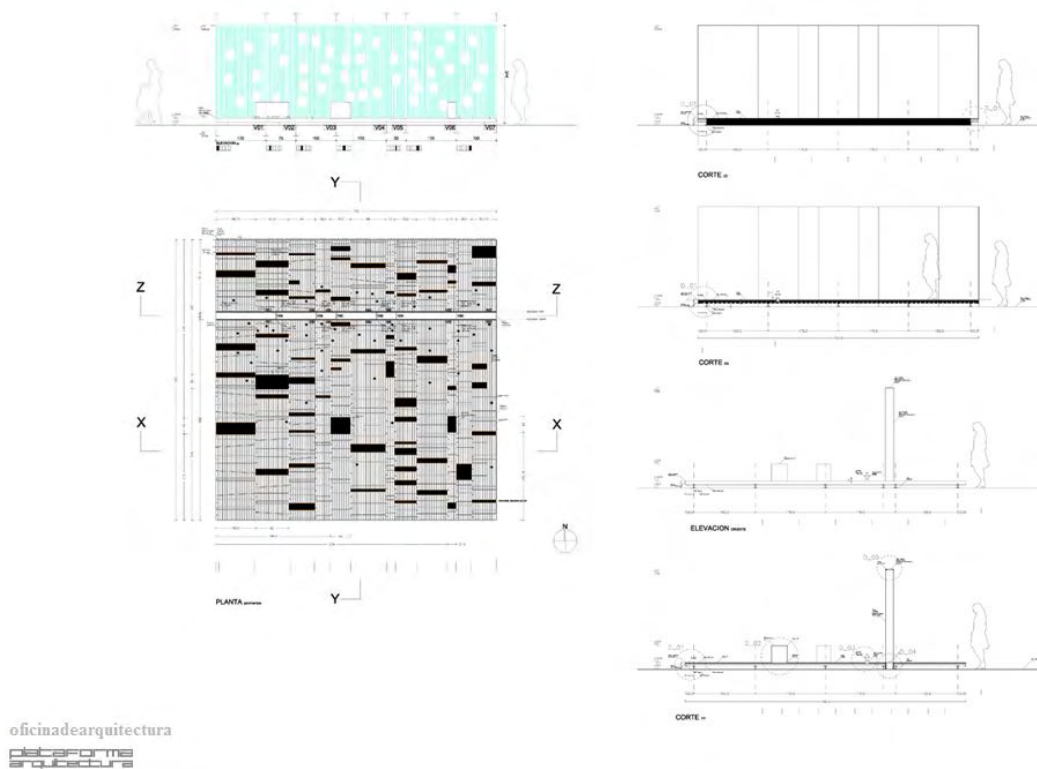


Imagen 35. Planos de planta del proyecto Mujeres en la Memoria.

e) Descripción de “Mujeres en la Memoria”, Monumento a las mujeres víctimas de la represión

Tras el concurso dirigido por la Comisión Nemesio Antúnez, resultó ganadora la pareja de arquitectos compuesta por Emilio Marín Menanteu y Nicolás Norero Cerda, quienes para el emplazamiento del proyecto “Mujeres en la Memoria” de 49 m² (7m x 7m), desarrollaron una propuesta de un gran carácter poético, que en un principio causo polémica entre familiares de las conmemoradas, quienes esperaban una propuesta mucho más cercana a la mimesis de la realidad, polémicas muy habituales en este tipo de prácticas de selección de proyectos. (Imagen 34)

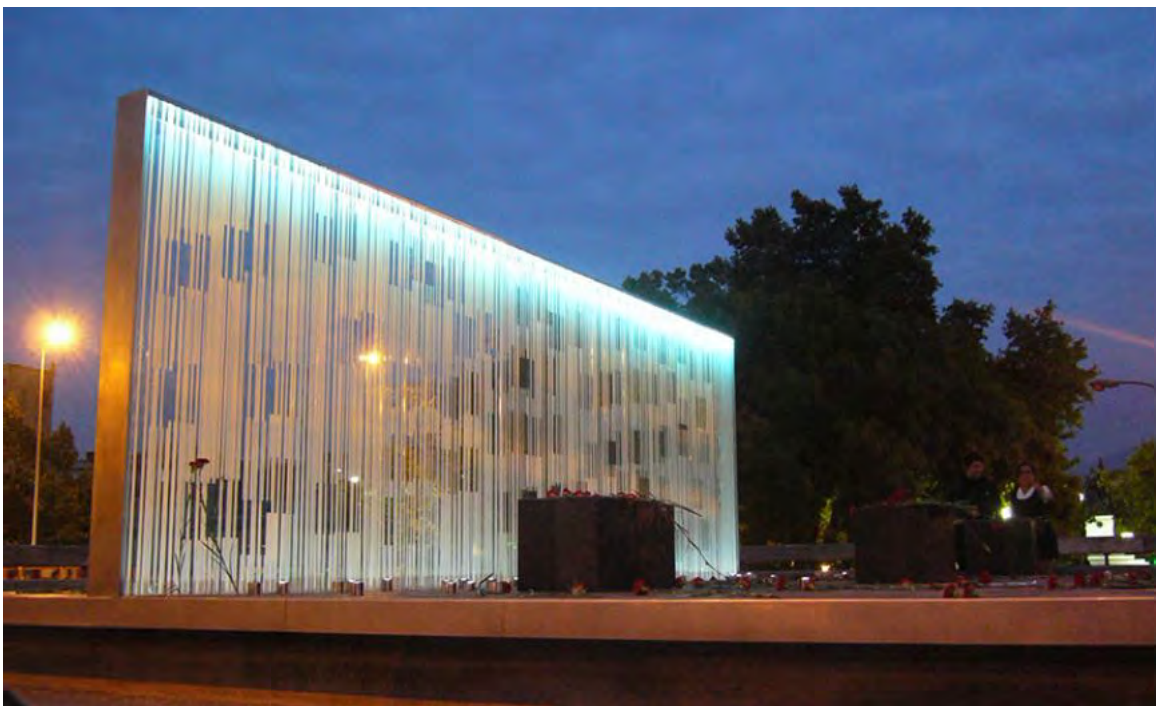


Imagen 36. Mujeres en la Memoria. Monumento a las víctimas de la represión, Santiago

La pieza alude a dos de los elementos más significativos y destacados de la iconografía de la lucha por la defensa de los Derechos Humanos que son, las pancartas que portaban las agrupaciones y familiares de los detenidos desaparecidos y los velatones habituales en puntos de conmemoración por crímenes de lesa humanidad y la búsqueda de la reivindicación de estos. Así la pieza consiste en un muro de vidrio (2.10 m x 7m) con serigrafías que de forma sintética aluden a los pancartas antes mencionadas donde el transeúnte se puede reflejar, asimismo el proyecto instala una serie de luces con las que alumbra la pieza por la noche que son claramente la réplica de las velas dispuestas con soltura, como recordamos en el inconsciente colectivo. (Imagen 37)

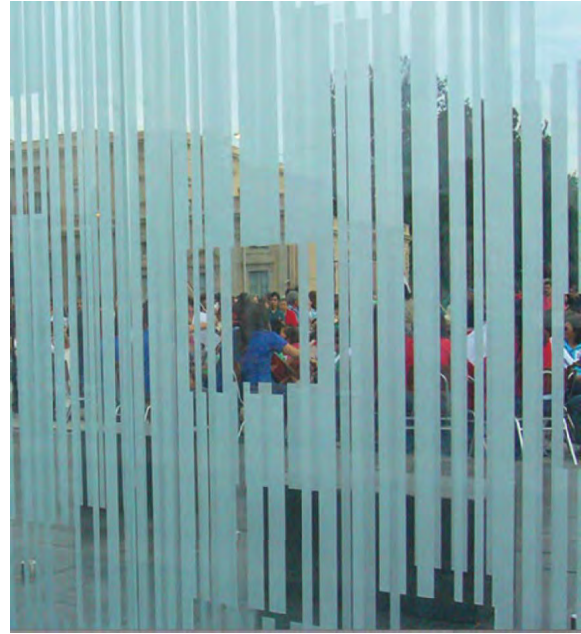


Imagen 37. Iconografía representada en Mujeres de la Memoria, pancartas y velatones

f) Disposición geográfica de “Mujeres en la Memoria”

f.1. Disposición original de “Mujeres en la Memoria”

El lugar de intervención autorizado en el año 2003 por la Ilustre Municipalidad de Santiago tras la gestión por parte de la Comisión Nemesio Antúnez fue en el Paseo Bulnes, entre calle Alonzo de Ovalle y Tarapacá, implementación pensada dentro de uno de los ejes cívico políticos más destacados del centro histórico de Santiago, inserto en el casco antiguo de la ciudad que comprende el entorno al palacio de gobierno “La Moneda”, La plaza de La Constitución y la Plaza de La Ciudadanía. Así la pieza estaría ubicada en un paseo peatonal de mucho flujo que concentra numerosos servicios del estado en sus 6 cuadras de largo, que finalizan con el Parque Almagro, (Imagen 38).

Ubicación que ponía en valor el Monumento Memorial por su ubicación geográfica, al coexistir con puntos importantes de la memoria histórico cívica de la ciudad, al mismo tiempo que obtendría un resguardo producido por un barrio tranquilo de vecinos y transeúntes respetuosos de su entorno (Imágenes 39, 40 y 41).



Imagen. 38 Carta de autorización para el emplazamiento en el Paseo Bulnes de “Mujeres en la Memoria”, otorgada por la Ilustre Municipalidad de Santiago.

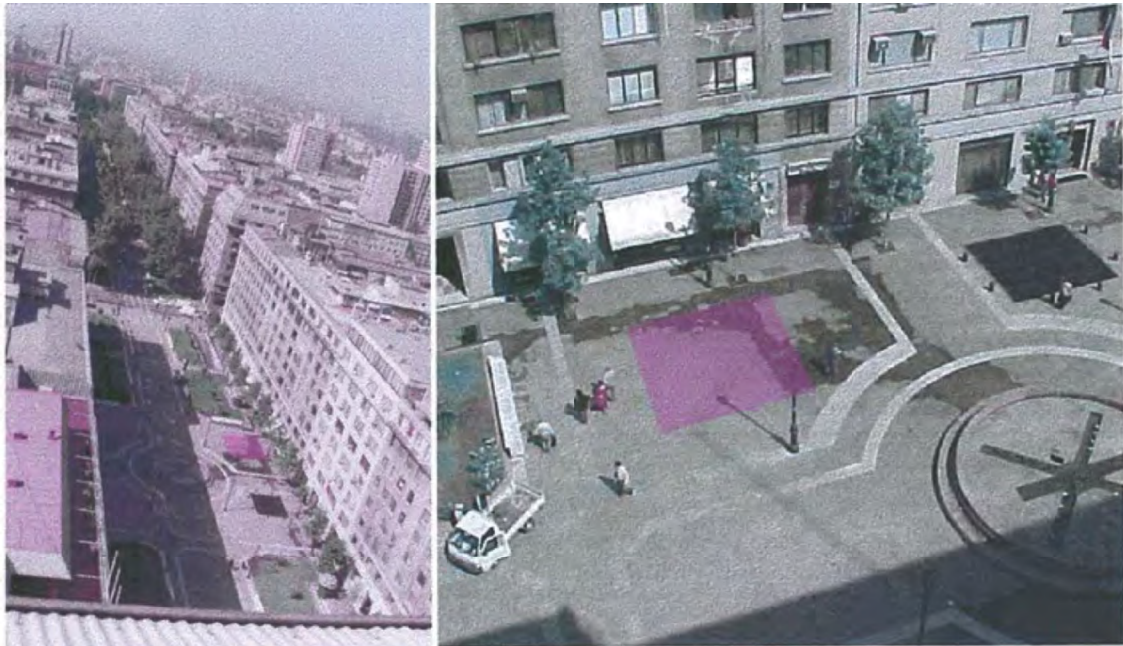


Imagen 39. Emplazamiento Mujeres en la Memoria, indicado sobre la fotografía del lugar



Imagen 40. Fotografía actual de lugar original de Mujeres en la Memoria actualmente ocupado por una terraza

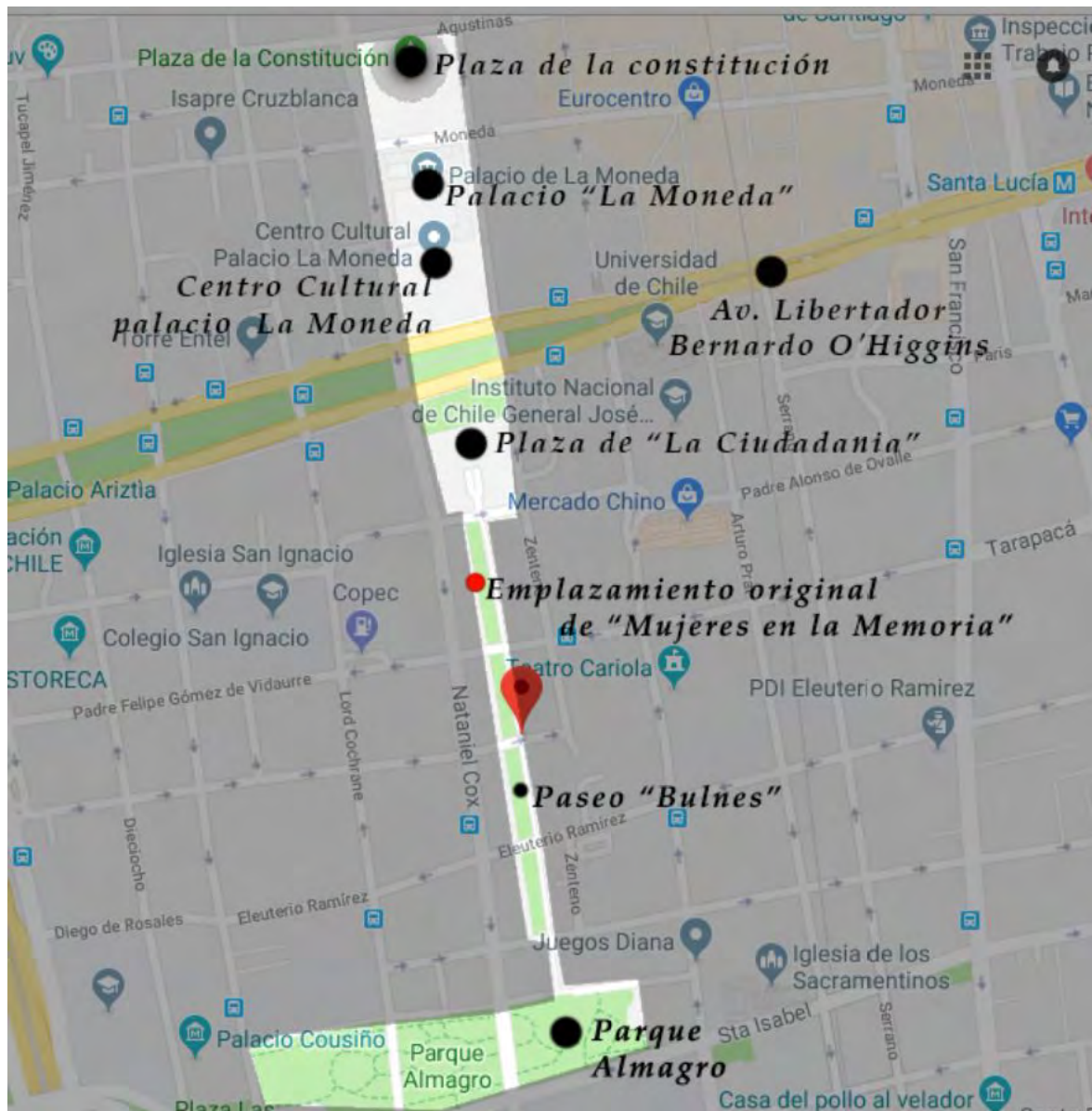


Imagen 41. Diagrama de eje cívico político en el que hubiera estado inserto el monumento memorial "Mujeres en la Memoria"

f.2. Disposición actual de “Mujeres en la Memoria”

El año 2005, tras la negación del espacio originalmente otorgado para el emplazamiento del Monumento memorial “Mujeres en la Memoria”, que originalmente según redacta la autorización otorgada por la Ilustre municipalidad de Santiago estaría ubicada en Paseo Bulnes entre calle Alonso de Ovalle y Tarapacá, la Comisión Nemesio Antúnez junto con el “Comité Pro – Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión “, el Programa de Derechos Humanos y la Fundación Salvador Allende en busca de una solución paliativa, en coordinación con “Metro” encuentran el lugar donde actualmente se emplaza la pieza, el bandejón central de la Av. Bernardo O’Higgins sobre la estación de metro Los Héroes (Imágenes 42, 43 y 44).



Imagen 42. Disposición de Mujeres en la Memoria



Imagen 43. Imagen cenital de la ubicación actual de Mujeres en la Memoria

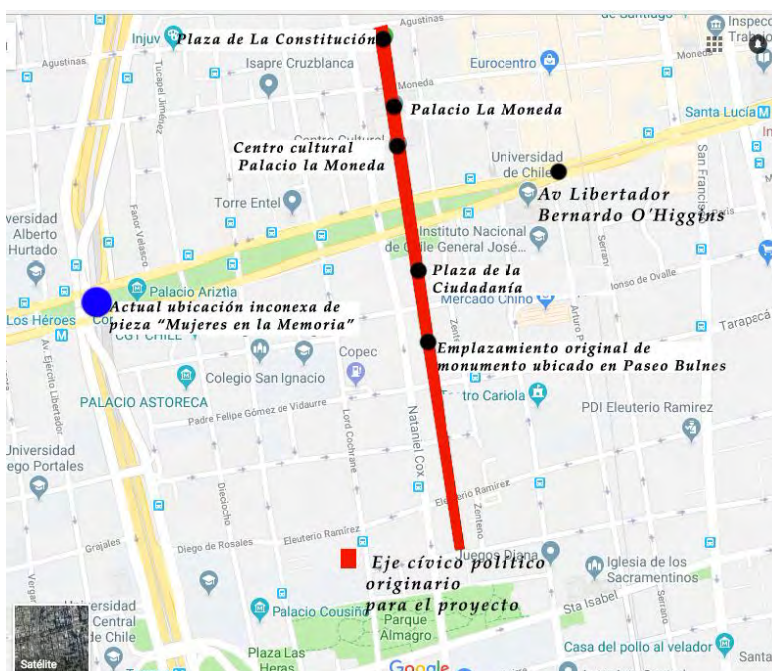


Imagen 44. Ubicación actual de Mujeres en la Memoria en comparación con la original

f.3. Disposición futura para emplazamiento de “Mujeres en la Memoria”

Tras el estado de abandono y deterioro producido por el factor de aislamiento de la disposición actual las autoridades y agrupaciones pertinentes se han movilizado para poder trasladarla. Debido a esta demanda el Consejo de Monumentos Nacionales, órgano regulador y a cargo de esta pieza, declarada “monumento nacional”, autoriza a finales del año 2016 su desplazamiento y reconstrucción en otro punto de la ciudad más propicio.

Mediante la Comisión Nemesio Antúnez es reubicar el monumento en el Paseo Bulnes, dentro del marco de una remodelación, proyecto que se realizará a través del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), (Imágenes 45 y 46).



Imagen 45. Nuevo emplazamiento de Mujeres en la Memoria en comparación con el original

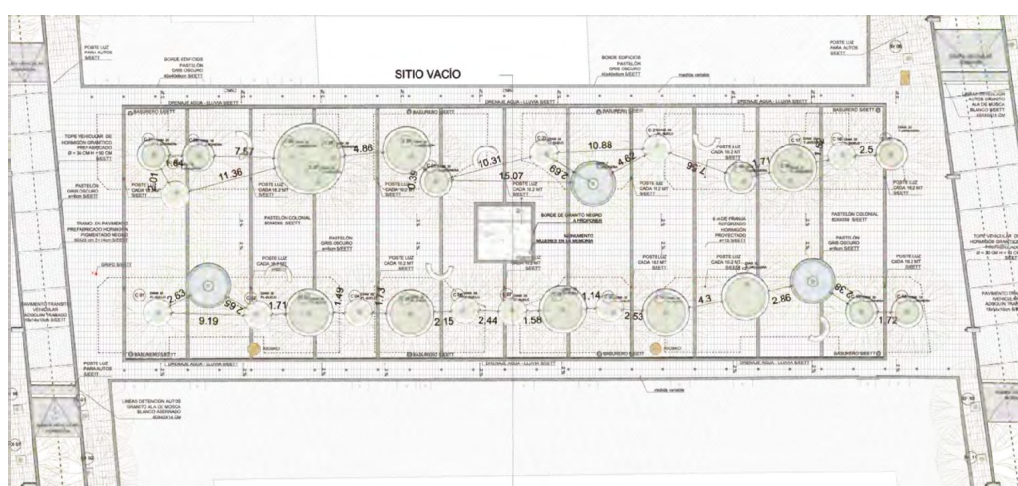


Imagen 46. Nuevo emplazamiento de Mujeres en la Memoria en comparación con el original

g) Estado actual

Como hemos mencionado reiteradas veces el estado de aislamiento que propició el lugar actual de emplazamiento de “Mujeres en la Memoria”, lo llevó a un estado de deterioro y abandono significativo. Es innegable que la solución paliativa no ha fue más que eso, entendiendo que no hubo un estudio previo del lugar ni de las condiciones sociales, simbólicas y arquitectónicas que ofrecía para esta pieza, dentro del entramado urbano de la zona. Dicho lugar previamente a este emplazamiento en el año 2006, ya era ocupado de forma ilegal para viviendas de gente sin hogar y también por drogadictos que se ganan la vida pidiendo dinero o asaltando en las cercanías de dicha estación, sin mencionar el deterioro higiénico producido en las cercanías de este tipo de viviendas. Por otro lado este lugar inconexo simbólicamente con cualquier punto referencial existente en la ciudad no dejaría de aislarse por si solo, o más bien por el hecho de contener un monumento memorial, si bien como lo explicamos con anterioridad la lucha para obtener este fue ardua y decisiva, pero esto claramente no basta en un contexto de diseño urbano, donde el mismo lugar de realización existe como una isla arquitectónica, que por sus propias características ya ofrece cualidades de inseguridad como la oscuridad propia del lugar nunca solucionada o su completo aislamiento por su propia forma arquitectónica, lo cual alentado por las chabolas ocupadas en el entre techo de la estación deja como resultado un punto olvidado para la población. Por otro lado la desconexión simbólica con cualquier tipo de espacio de estas características solo se alienta al estar rodeado de un tránsito constante que a forma de barreras aíslan esta pieza, no solo físicamente sino psicológicamente ya que el estruendo sonoro producido por el constante tráfico de ninguna forma invita a la visita y la reflexión, (Imágenes 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 y 54).

Es así que tras la experiencia de preguntarle por la pieza a los transeúntes que salían de la estación, con la simple pregunta ¿Sabes donde se encuentra el monumento “Mujeres en la Memoria”?, la respuesta mayoritaria fue un rotundo, NO.

Así mismo repetí el ejercicio (off the record), pero ahora con un público más entendidos en temas de desarrollo en el espacio público (curadores, artistas, arquitectos), la respuesta fue la misma. Podemos darnos cuenta que la pieza está instalada en un aislamiento constante (en todo sentido), por lo que el mismo hecho de visitar la pieza puede poner en riesgo de seguridad del transeúnte. Esto nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de proyectos que consideren el entramado urbano en toda sus capas ya que si los entendemos como meros contenedores de piezas terminamos teniendo resultados poco afortunados o inexistentes como estos.

Conviene recordar las declaraciones incluidas en las bases del concurso para la realización de esta pieza y cuestionar su validez fuera del papel.

“El olvido además de ser una agresión a los familiares, a los ciudadanos que

*compartieron sus ideales y a todo los chilenos , puede significar una permisividad, que incite a que estos hechos deleznable se puedan repetir”.*⁴⁶



Imagen 47. Chabolas dentro del emplazamiento de Mujeres en la Memoria, 2018

⁴⁶Extracto de las bases para la realización del memorial *Mujeres en la Memoria*. 2004. Convocado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúnez, p. 3



Imagen 47. Chabolas dentro del emplazamiento de Mujeres en la Memoria, 2016



Imagen 48. Deterioro de Mujeres en la Memoria, 2010

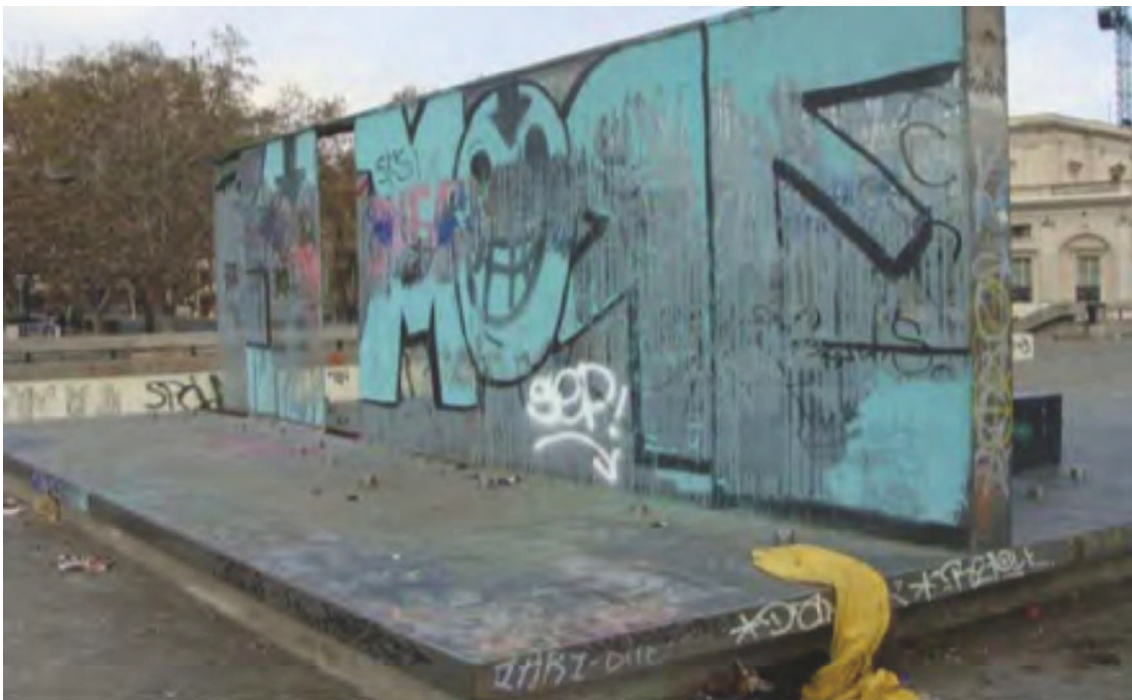


Imagen 49. Deterioro de Mujeres en la Memoria, 2014



Imagen 49. Deterioro de Mujeres en la Memoria 2016



Imagen 49. Deterioro de Mujeres en la Memoria 2018



Imagen 49 Deterioro de Mujeres en la Memoria 2018



Imagen 50. Imagen de las condiciones lumínicas del lugar, 2018

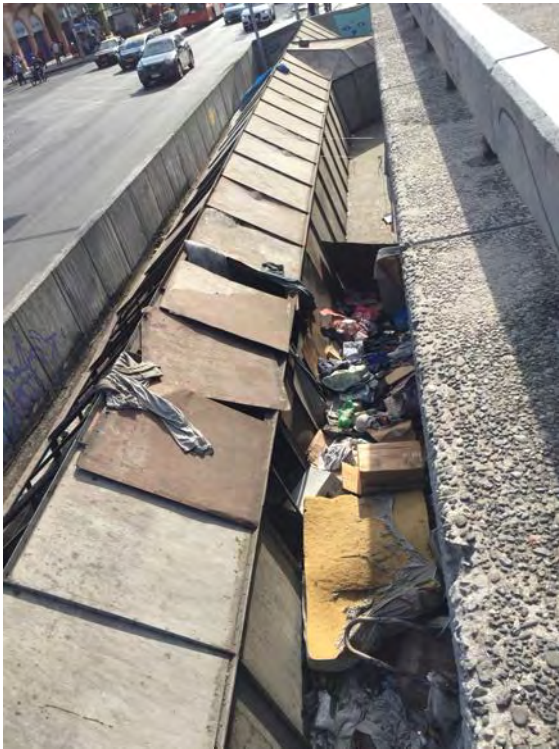


Imagen 51. Condición sanitaria del emplazamiento a causa del chabolismo, 2018



Imagen 52. Condición de aislamiento propiciada por el mismo espacio arquitectónico donde se emplaza Mujeres en la Memoria, 2016



Imagen 53. Contaminación acústica del emplazamiento, 2018

ENCUESTA 07/01/18
¿CONOCE EL MONUMENTO A
MÚJERES EN LA MEMORIA?

TRANSEÚNTES #000118

	SI	NO
#		X
H		X
M		X
H		X
M		X
M	X	
H		X
H	X	
M		X
M		X
H	X	

	SI	NO
H		X
M		X
H		X
H		X
M	X	
M		X
H		X
H		X
M		X
M		X
H		X
H		X

Imagen 54. Encuestas realizada a 26 transeúntes a la salida de estación Los Héroes el 17/01/18. Solo dos personas conocen la existencia de Mujeres en la memoria

h) Reflexión personal entorno a la relación simbólica que se establece entre emplazamiento, estado actual de “Mujeres en la Memoria”, trama urbana y simbolismo social contemporáneo en Chile

Me es imposible pensar en este monumento y no recordar las piezas publicitarias que lo rodean, donde *“la colonización publicitaria como el auténtico arte público de nuestros época”*⁴⁷, se impone a un Monumento Memorial en completo abandono, hecho que se refleja en las fotografías que he realizado entre los años 2014 y 2018, en las cuales se presenta completamente destruido e inservible en su propósito, sino que también se puede comprobar este estado paupérrimo a través del libro *“Política y arte de la Conmemoración”* de Katherine Hite, publicado el año 2013 donde ya explica esta situación de aislamiento y olvido que vive la pieza en cuestión, una especie de exilio a nivel de significancia y simbolismo nacional.

Me resulta difícil no pensar en el movimiento de esta pieza de su emplazamiento original al actual siendo el único Memorial dedicado en exclusiva a la memoria de la mujer que es cambiado con un absoluto desdén político desde un punto social y político estratégico de la ciudad a otro que lo alberga hoy en el más grande anonimato.

Me cuesta creer que es coincidencia, que no tiene nada que ver con una cultura cívica política aún muy lejos en temas de “Igualdad sexual”. Un país conservador finalmente, donde mientras escribo, existen 14 universidades tomadas por movimientos feministas reivindicativos quienes saturan las calles con marchas en pro de sus demandas, desborde generado por un estado patriarcal, latifundista como lo es Chile.

Así volviendo al emplazamiento de esta pieza en el entramado urbano, ya asumiendo su triste estado actual, no puedo evitar poner atención en el cartel publicitario que se encuentra hacia la parte noroeste del emplazamiento del monumento memorial, cartel publicitario a modo de pantalla led, que de forma brillante, pulcra y llamativa promociona toda mercancía en un rectángulo que no deja de asemejarse al monumento mismo, pero en contraposición presentándose en un impoluto y perfecto estado. Pantalla donde entre anuncios publicitarios que no se detienen aparece la bandera chilena intercalada cada ciertos momentos. Curioso pensar en la memoria histórica, o más bien, el lugar que se le otorga a esta, cuando se proyecta en una realidad apocalíptica por lo bajo (drogas, asaltos y destrucción física y simbólica de todo recuerdo de la pieza), simultáneamente la bandera nacional brilla, compartiendo el espacio con el capital, dejando por lo menos en contexto los intereses

⁴⁷ Gómez, F. 2004. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, p. 37 www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049 último acceso: 10/04/2018

propios de un estado y su identidad. Así mismo dirijo mi mirada desde el mismo punto al noreste, donde aprecio “la Cordillera de los Andes” que nos define y resguarda, paisaje local interrumpido de forma triunfante, por un edificio fálico enorme, imagen que se nos presenta imponente y brillante; se trata de la “Torre Entel”, torre de la empresa privada de telecomunicaciones, que poco a poco se ha transformado en un hito de Santiago a nivel de identidad, como postal, como lugar de encuentro para el football, para año nuevo y demás celebraciones. El sistema neoliberal y su infinito poder fálico brillando nuevamente sobre un pasado histórico representado simbólicamente a través de este descuidado ejercicio de memoria histórica, poética directa de una disputa ya vivida por el territorio nacional que resuena como eco en este gobierno.

Mediante esta reflexión no entro en ningún tipo de crítica conceptual o estética en relación a la propuesta artístico – arquitectónica de la pieza, y mucho menos a la gestión y producción que entiendo fue hasta el último momento una lucha para poder concretar la realización de este monumento memorial, o lograr nuevamente llevarlo a un emplazamiento cerca del original, movimiento aprobado a finales del 2016, sino que intento analizar y reflexionar sobre estas estructuras del entramado urbano que reflejan nuestros intereses e idiosincrasia. Tras un año y medio, “Mujeres en la Memoria” se encuentra sin financiamiento para su nuevo desarrollo en un emplazamiento digno y propio para dicho Monumento Memorial, indicando que las voluntades políticas distan de tener como norte estas reparaciones simbólicas, asumiendo que estos en la actualidad pertenecen políticamente a los ideales de los perpetradores de la democracia.

Entendamos que la memoria siempre ha sido un territorio en disputa y que el tipo de memoria historia a la que nos referimos todavía incomoda a un gran sector del país quienes ven como lastres las demandas simbólicas de reparación, en una intención proyectista de cara a un futuro (económico), sin un pasado (histórico).

No olvidemos que el monumento memorial “Mujeres en la Memoria”, se erige a espaldas del monumento conmemorativo a “Los Héroes de la concepción” que no deja de ser curioso (Imagen 55)

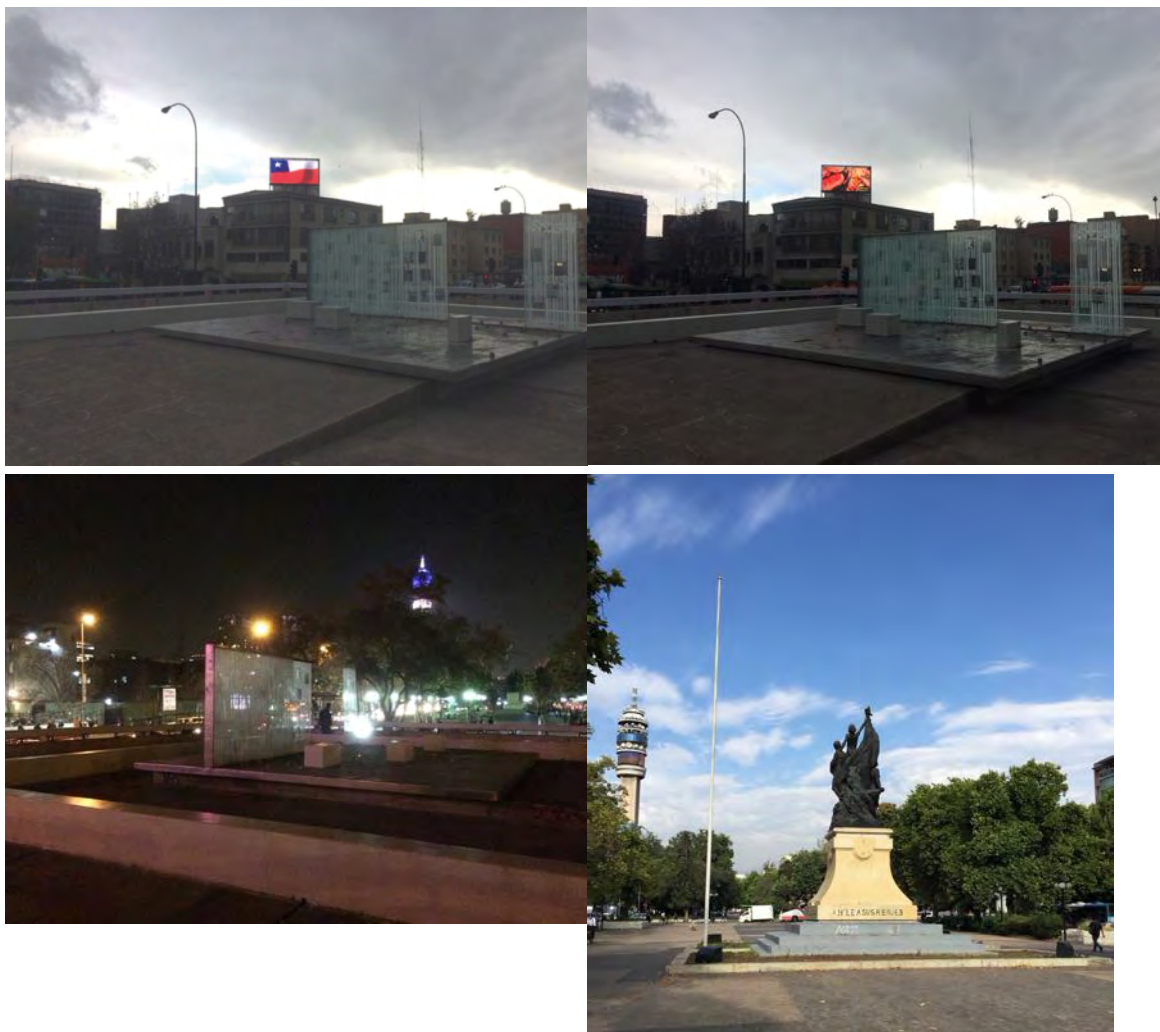


Imagen 55. Vista de valla publicitaria led, Torre de telecomunicaciones Entel y Monumento a los héroes de la Concepción

2. Monumento Memorial “Un lugar para la Memoria, Paine”. Memorial a los detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine

a) Introducción

La zona de Paine, ubicada a 44 km de Santiago, fue una zona rural de grandes haciendas pertenecientes a la oligarquía local hasta mediados del siglo XX, en la cual patrones, obreros agrícolas arrendatarios “Inquilinos” y sus familias convivían en condiciones sociales muy similares a las de la colonia. Esto tuvo un profundo cambio entre 1964-1973 (Presidencias de Frei Montalva/Demócrata Cristiano y Salvador Allende/Socialista), cuando se hace tangible la reforma agraria en sus dos faces, permitiendo así la redistribución del suelo, lo cual fue una verdadera revolución en la zonas agrícola de Chile que no reflejaban el progreso propio de las ciudades. En este periodo Paine se convirtió en un escenario importante y decisivo para la lucha campesina por establecer cooperativas en territorios arrancados a las antiguas haciendas de la oligarquía nacional.

Tras siglos de explotación por primera vez los campesinos y obreros se atrevían a proclamar sus derechos, así el emblemático asentamiento de Rangue (en la localidad de Paine) paso a formar parte de la vanguardia de la lucha popular por el poder.

Sueños sociales y políticos que se ven truncados tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, que tuvo por consecuencia directa una serie de acciones de venganza dirigidas desde el Regimiento de Infantería de San Bernardo, acciones que tuvieron por objetivo los líderes campesinos y sus adherentes, comenzando así no solo la persecución política, sino también un proceso de luto que para muchos familiares de los detenidos, desaparecidos y ejecutados de esa fecha aún no ha terminado. Es así que esta “Memoria Traumática” se expande en el tiempo abarcando hasta 3 generaciones; los que sobrevivieron y vieron partir a sus seres queridos, hijos muy pequeños que crecieron con el recuerdo de una foto de quien fuera su progenitor y los hijos de la segunda generación o más bien los nietos de los 70 campesinos desaparecidos y ejecutados. Nos hacemos eco de la reflexión de Katherine Hite al abordar la problemática en torno a ¿cómo deberíamos trabajar con una historia que aborda tres generaciones? en lo que a transmisión de la memoria traumática se refiere *“El desafío radica en apartar el foco de la generación de los asesinados para centrarlo en lo que sienten, buscan o exigen sus descendientes , y también en las repercusiones que todo ello tiene para la política de la conmemoración”*.⁴⁸

⁴⁸ Hite, K. 2013. *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile. Ed. Mandrágora, p. 112

No esta demás mencionar que en 1991 el informe de la comisión de Verdad y Reconciliación señaló que Paine era la zona del país en donde más detenciones y desapariciones se habían producido en relación con su población. La búsqueda de cuerpos al día de hoy no tiene la totalidad de los resultados, sin mencionar la incontable cantidad de negligencias ocurridas en los procesos de reconocimiento de los cuerpos encontrados cometidas por los órganos públicos, como fue el caso de los cuerpos identificados en 1994 por el servicio médico legal, el cual 10 años después tuvo que reconocer su error. Así podemos entender el clima de desconfianza y tristeza que viene a enfrentar este tipo de producción de “Reparación Simbólica” (Imágenes 56 y 57).



Imagen 56. Campesinos durante la Reforma Agraria, Paine



Imagen 57. Vecinos de Paine exigiendo justicia, 2017

b) Historia y procesos que originaron el Memorial a los detenidos, desaparecidos y ejecutados de Paine

La historia que acompaña el desarrollo del monumento memorial “Un Lugar en la Memoria” tiene una estrecha y directa relación con las manifestaciones realizadas por las mujeres, esposas, hermanas y madres de los 70 detenidos desaparecidos de la comunidad de Paine. Así es primordial comprender que este proyecto parte gestándose en el interior de la “Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine (AFDD Paine)”, entendiendo que esta es una de las formas de reparación simbólica que desarrollan para poder sobrellevar esta herida aún abierta.

Es así que partiremos el cronograma con la primera manifestación pública en busca de sus reivindicaciones.

-1989 Fue la primera manifestación pública de las “Mujeres de Paine” reivindicando verdad y justicia para las víctimas de Paine

-1990 Los familiares vuelven a manifestarse, esta vez para exigir justicia en relación con las exhumaciones de cuerpos encontrados en la localidad.

-1991 El informe de la “Comisión de Verdad y Reconciliación” señaló que Paine era la zona del país en que más detenciones y desapariciones se habían producido en relación con su población.

-2000 La Agrupación de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Ejecutados de Paine se formaliza como organización con personalidad Jurídica

-2000 La AFDD Paine, realizó una encuesta entre los habitantes de la localidad para averiguar cuantos descendientes directos quedaban de los 70 ejecutados, resultando más de mil descendientes directos, cifras que sirvieron para dar fuerza e impulsar el proyecto del Monumento memorial.

-2002 Gracias a las gestiones realizadas por la Agrupación, el Programa de Derechos Humanos (ley 19.123), convocó un concurso para el diseño del espacio público “Memorial de Paine, un lugar para la memoria”, encargado a la Dirección de Obras y Artes del Ministerio de Obras Públicas en colaboración con la Comisión Nemesio Antúnez. (Ley 17266), Concurso que fue financiado con fondos del Gobierno de Chile, Ministerio del Interior (Programa de DDHH), Ministerio de Obras Públicas (Comisión Nemesio Antúnez).

-2002 Se elige como proyecto ganador “Un Lugar para la Memoria, Paine” de la artista Alejandra Ruddoff en colaboración con la oficina de arquitectos Iglesias & Prat, que también incluía dentro del equipo a Santiago Amable quien colaboraría con la capacitación de los familiares en la construcción de los mosaicos del Memorial, esto terminaría estando a cargo de Pelagia Rodríguez.

-2003/ Octubre. se realizó el acto de colocación de la primera piedra, en el que se levantó simbólicamente el primer poste en un evento de acción cultural y artística al cual se invitó a participar a toda la comunidad, con gran convocatoria.

-2004 del interior de la AFDD Paine nace la “Corporación Paine un Lugar para la Memoria”, que será quien velará en específico por el desarrollo, cuidado y funcionamiento del monumento memorial hasta el día de hoy.

-2006 se celebraron los Tijerales del Memorial de Paine, actividad de reconocimiento a los trabajadores que lo construían. Se realizó una conmemoración con música folclórica, a la que asistió gran parte de la AFDD Paine.

- 2006/ Marzo. Se realizó la inauguración simbólica del Memorial de Paine, actividad semi-privada realizada por petición del Presidente Ricardo Lagos Escobar, quien había participado de todo el proceso.

-2006/ Octubre. Primera conmemoración del 33º aniversario de la desaparición de las víctimas de Paine realizada en el Memorial.

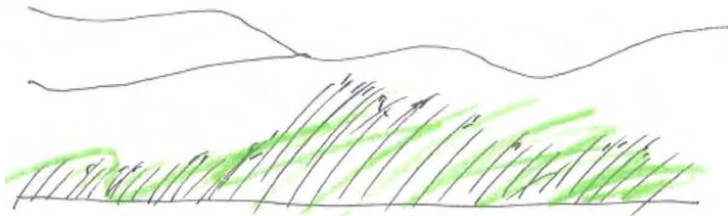
-2008/ 25 Mayo. Inauguración oficial del Memorial, contó con la asistencia de más de mil quinientas personas y la presencia de la Presidenta Michelle Bachelet Jeria y otras autoridades públicas.

-2012 Desde este año el equipo de educación, visitas guiadas del memorial de Paine ha desarrollado diferentes acciones educativas que buscan contribuir a la reflexión sobre la memoria y los derechos humanos

-2016 Inauguración de la nueva sala de reuniones de la AFDD Paine y la Corporación Memorial Paine. Con fondos en un 75 % Alcaldía de Paine y un 25% DIBAM (fondos estatales).

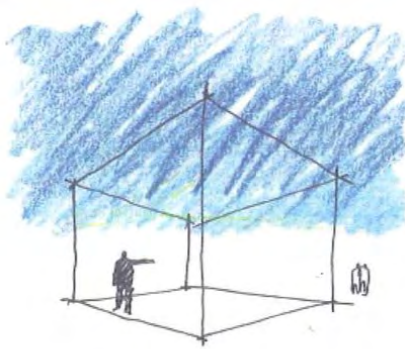
El montante original del proyecto fue de 115.000.000 de pesos chilenos (153.334 euros), sin incluir manutención ni costo de talleres futuros, tampoco contaba con la creación reciente de las salas de reuniones y talleres y el costo del equipo educativo que trabaja en el lugar, por lo que la corporación constantemente busca subsidios nacionales e internacionales en las rutas de memoriales (Imágenes 58, 59 y 60).

Memorial de Paine El Recuerdo de las Ausencias



Campo sembrado en Paine. Desde aquí 70 hombres partieron. Hoy un silencio so recuerdo de sus ausencias.

Imagen 58. Bocetos originales de la memoria del equipo ganador. Explicación gestual de los conceptos a desarrollar en la propuesta

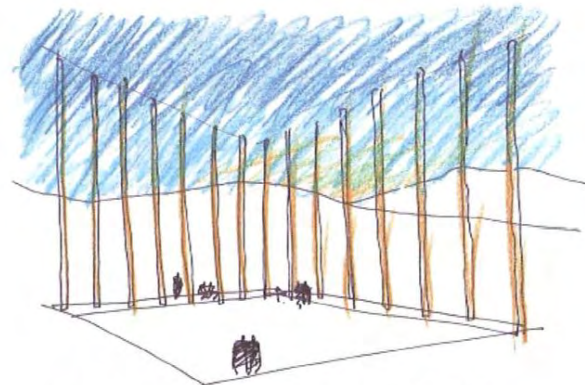


El lugar de conmemoración de la ausencia. Aquí están los que ya no están



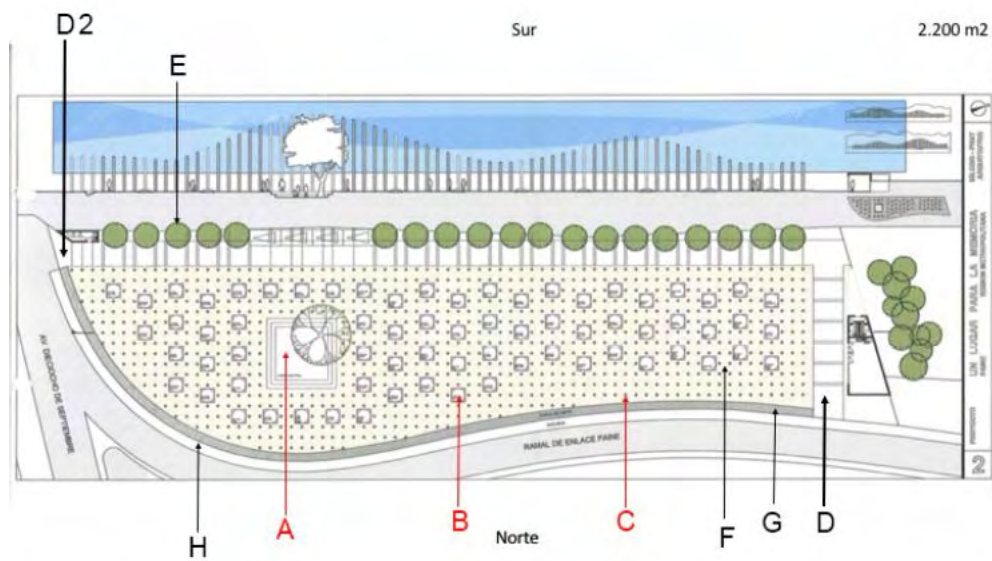
El piso de cada ausencia sea construido por la familia. Un mosaico de ellos, de luz y esperanza

El piso canta al caminante, el sonido de los pasos y el encuentro con el silencio en cada ausencia conmemorada



En el agua central, los maderos intervenidos como espacio interactivo apropiado por todos, se suceden los celebratorios y encuentros.

Imagen 58. Bocetos originales de la memoria del equipo ganador. Explicación gestual de los conceptos a desarrollar en la propuesta



- A: Ágora Central
- B: 1 de los 70 mosaicos
- C: 1 de los 930 postes de pino
- D: Entradas al memorial, 1 y 2
- E: 1 de los 20 alamos limitantes con el predio vecino
- F: Piso de memorial de conchilla blanca
- G: Zanja Limite
- H: Ciclovía

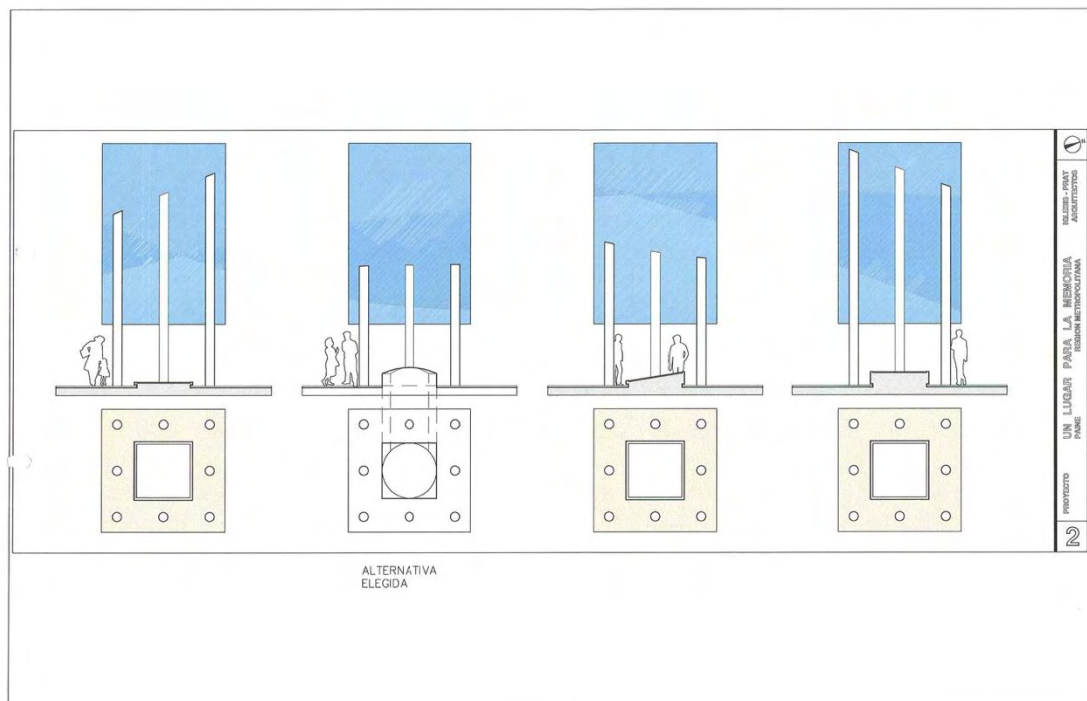


Imagen 59. Explicación en corte para propuesta espacial del monumento memorial

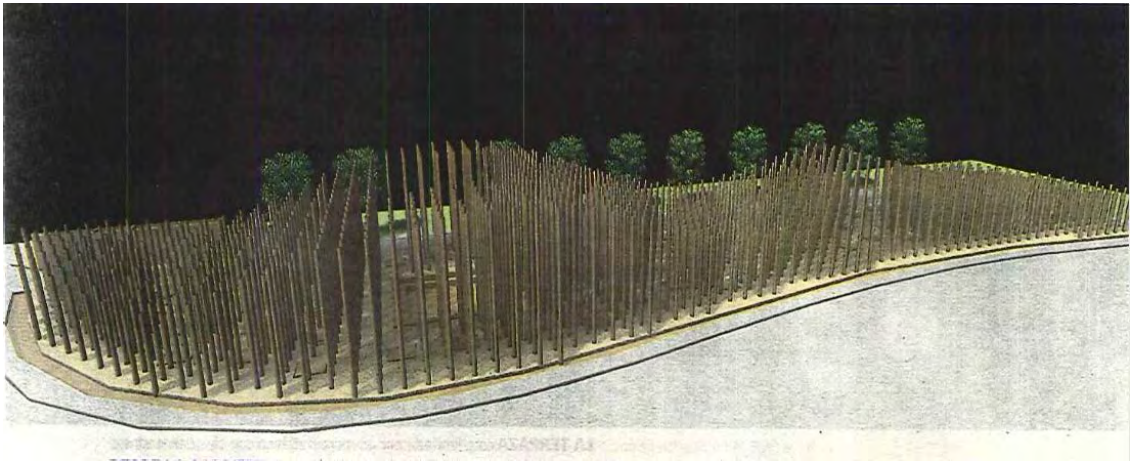


Imagen 60. Explicación tridimensional de propuesta espacial para Un lugar en la memoria, Paine

c) Objetivos

Debemos comprender que los objetivos para este monumento están completamente condicionados por la Agrupación que ha luchado y que es la causa central de la construcción del mismo, la “Agrupación de Familiares de los Detenidos, Desaparecidos y Ejecutados de Paine”, que en su comienzo tuvo por objetivo central “Justicia, Verdad y Memoria”, y que gracias a la tercera generación de implicados añadió no solo fuerza para la gestión y creación del monumento memorial, sino que también incluyó las labores educativas y reflexivas con respecto al tema de memoria histórica. Teniendo por objetivos:⁴⁹

c.1. Objetivos generales

- Generar una reparación simbólica para los familiares de los detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine.
- Difusión nacional de lo ocurrido en Paine.
- Difusión internacional de lo ocurrido en Paine.

c.2. Objetivos específicos

- Integración de la tercera generación en las prácticas de memoria.
- Integración con la comunidad de Paine.
- Generar una educación popular para así construir una historia colectiva de las comunidades.
- Concienciar políticamente a la comunidad, mediante la creación de un “centro de acción social” del memorial, grabando y compartiendo la historias locales para futuras generaciones.
- Generar un espacio de uso colectivo para la comunidad, brindando talleres y espacio para celebración de eventos propios de la zona.
- Realización de visitas guiadas, encuentros educativos y taller de mosaico, para contribuir a favorecer la comprensión de la historia reciente de nuestro país y la localidad de Paine, vinculada a las violaciones a los derechos humanos y sus efectos en la sociedad.
- Promover la no discriminación, el valor de la vida y la dignidad humana.
- Abrir espacios de reflexión para que las nuevas generaciones articulen sus propias proyecciones sin desconocer el pasado.
- Contribuir a construir una cultura de respeto a los derechos humanos que incentive la participación en la comunidad.

⁴⁹ Maureira, J. R. 2009. *Enfrentar con la vida a la muerte: Historia y memorias de la violencia de estado en Paine (1960-2008)*. Santiago. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Chile, pp. 107-108

d) Descripción de “Un lugar para la Memoria , Paine”

“El único gesto extendido sobre el terreno, colma el lugar y lo esculpe dándole una nueva tipografía. El sitio se convierte en un espacio y en una escultura, que reconoce el paisaje natural del sembradío y lo ordena como una metáfora a un gran bosque artificial, en el que la siembra es el camino y ondula en el viento”.⁵⁰

El Memorial a los Detenido, Desaparecidos y Ejecutados de Paine, es un homenaje a las setenta víctimas de las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura militar en esa localidad. Este monumento memorial consiste en un conjunto escultórico de características paisajísticas de 2.200 m², en el cual el emplazamiento es transformado en una pieza escultórica vivida y transitable (Podríamos pensar en el Vietnam Memorial de Maya Lin), diseñado por la artista plástica Alejandra Ruddoff en colaboración con los arquitectos Jorge Iglesias y Leopoldo Prat, siendo inaugurado simbólicamente al inicio de su ejecución, en el año 2006 y terminando el proceso de construcción e inauguración final el 25 de Mayo del año 2008.

Esta pieza se presenta al espectador como la metáfora de un gran bosque artificial que se erige a partir de Pilares de Pino (10cm de diámetro c/u) instalados verticalmente cortados de forma que recordaran conceptualmente el horizonte andino, como una constante permanente del paisaje chileno, donde a partir de una trama ortogonal de módulos de 1,50 m se erigen 1000 pilares de madera de pino impregnada, que representan a los descendientes de las víctimas y conforman la trama espacial del memorial. Se retiraron 70 pilares de madera para generar los espacios de ausencias, (vacíos de 3 x 3 m) que evocan a cada uno de los hombres desaparecidos. Los 8 pilares que delimitan estos espacios llevan intervenciones escultóricas en sus remates y pueden ser intervenidos libremente con palabras, dibujos, tallados, etc. El suelo de cada ausencia fue construido por los familiares y amigos de las víctimas, a través de un mosaico de cerámica con asesoría de arquitectos y artistas. siendo vital la participación de los implicados en cada uno de estos lugares para su definición espacial.

En el centro del conjunto , encontramos un ágora central de 12 x 12 m, espacio destinado a la convivencia, celebraciones y el encuentro, donde 32 pilares de madera de 12 m de alto dibujan el límite virtual de su perímetro. El pavimento de toda la zona peatonal es de conchuela blanca para reflejar la luz y dar sonido a los pasos, así haciéndonos conscientes de los silencios en los espacios conmemorativos. Mediante esta articulación el caminar y recorrer se propone como una acción simbólica e individual que transcurre en el interior de este sembradío artificial, para encontrar y

⁵⁰ Extracto de la Memoria del proyecto *Memorial de Paine: El recuerdo de las ausencias* presentado por Iglesias. A., Prat L., Ruddoff, A. 2002. Seleccionado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúñez, Ruddoff A., p. 1

descubrir los espacios de la ausencia donde nos encontramos con los recuerdos vivos y coexistentes de un pasado y un presente (Imágenes 61, 62, 63, 64 y 65).

“Los mil postes y 70 mosaicos representan los descendientes directos de los desaparecidos y asesinados de Paine unidos a aquellos a los que perdieron”.⁵¹

“Esta intervención no pasa inadvertida con un gesto radical y rotundo transforma todo el sitio en proyecto, todo el lugar en una escultura. Desde lo lejano es una señal inequívoca de fuerza y unidad y en su interior ofrece recogimiento individual y el encuentro colectivo en una permanente conmemoración”.⁵²



Imagen 61. Vista del monumento memorial desde la carretera

⁵¹ Hite, K. 2013. *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile. Ed. Mandrágora, p. 117

⁵² Extracto de la Memoria del proyecto *Memorial de Paine: El recuerdo de las ausencias* presentado por Iglesias, A., Prat L., Ruddoff, A. 2002. Seleccionado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúñez, p. 6

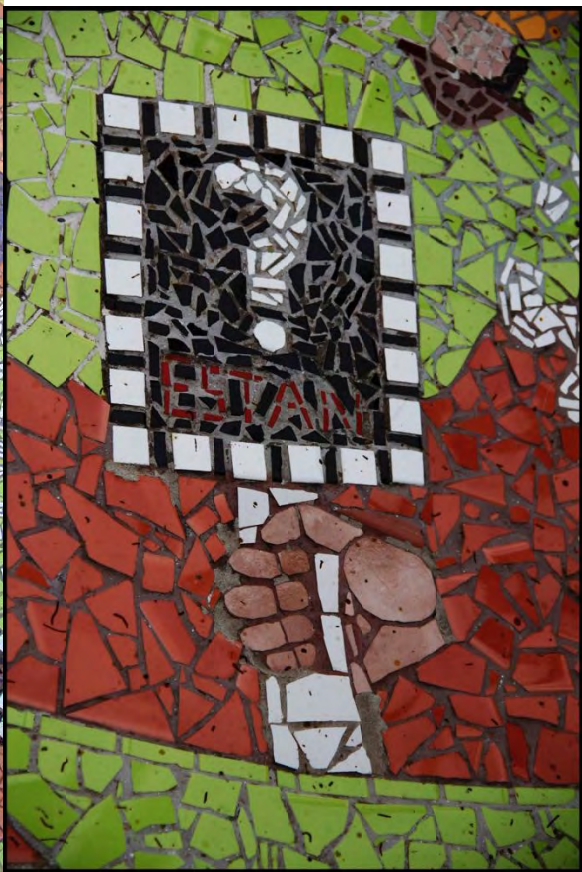
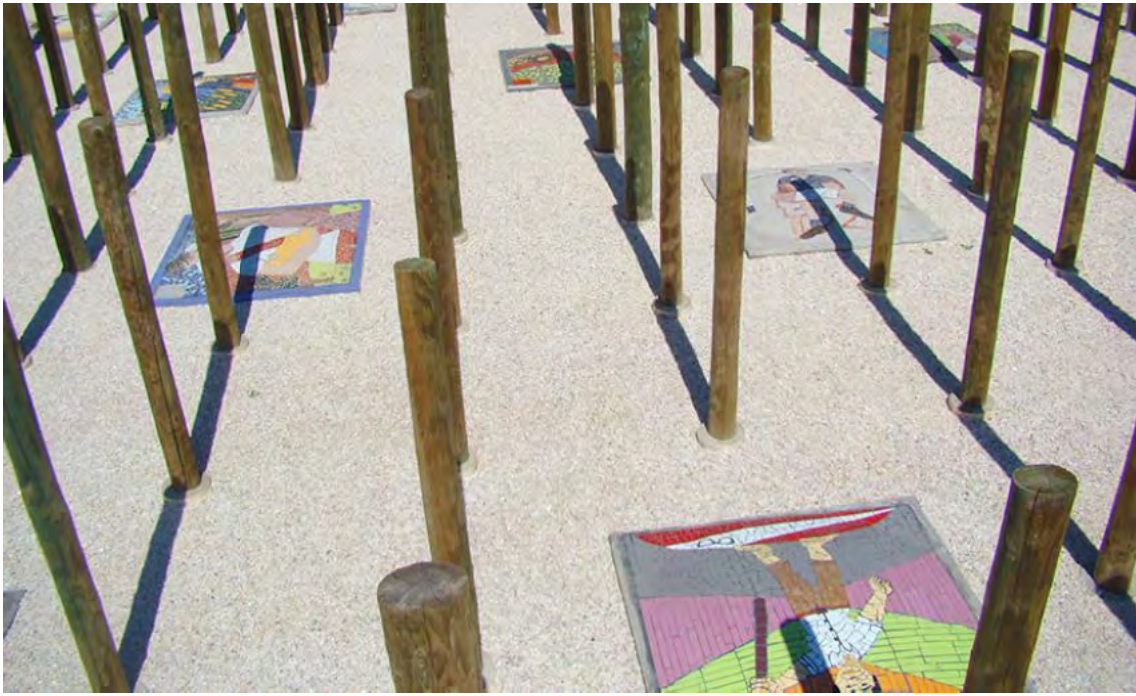


Imagen 62. Mosaicos desarrollados por familiares en los 70 espacios de ausencias



Imagen 63. Nota de prensa referente al monumento memorial, 2008

e) Disposición geográfica de “Un Lugar en la Memoria, Paine”

La ubicación geográfica donde encontramos el monumento memorial “Un Lugar en la Memoria, Paine”, es en la entrada Poniente de la localidad, que colinda directamente con la Ruta 5 Sur, en el tramo Santiago Talca, teniendo la entrada oficial por Calle Dieciocho de Septiembre numeración 2675.

Debemos comprender que esta ubicación es privilegiada ya que le permite interactuar por una parte con la localidad y por otra parte con el país mediante su exposición directa a la Ruta 5, carretera vertebral en esta parte del país (Imágenes 64)



Imagen 64. Disposición de monumento memorial con respecto a la carretera



Imagen 65. Ubicación del monumento memorial respecto a Paine y la localidad

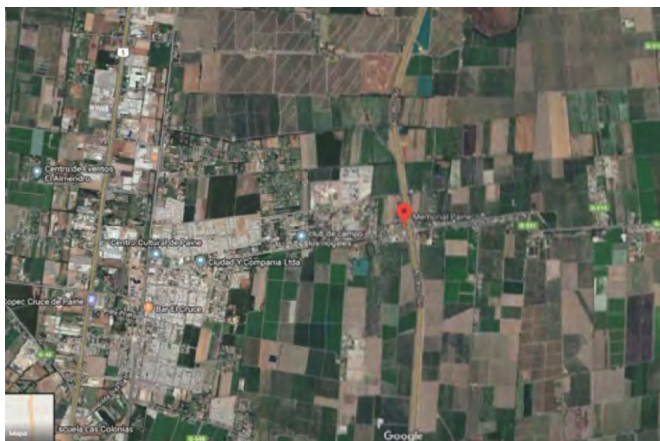


Imagen 66. Ubicación del monumento memorial respecto a Paine y la localidad

f) Reflexión en torno a “Un lugar en la Memoria, Paine

Es notorio que cuando una producción artístico arquitectónica de esta índole se instala en el seno de la comunidad propia que la demanda, tendrá como directo resultado una acogida de quienes en primera o segunda persona encarnaron las vivencias que de forma simbólica aquí se representan. Pero cuando el proceso de memoria se extiende y llega a una tercera generación, la pieza adquiere una carga simbólica mayor, no solo por representar a los afectados en primera, segunda y hasta tercera persona como acá podemos ver, sino también por que la participación de nuevas generaciones trae como resultado directo el cambio de visión en referencia a hechos históricos, la visión por el trauma transmitido y no el vivido. Así podemos comprender entonces que las propuestas que esta última generaciones presenta, poseen visiones más generales en referencia a las formas de crear memorias histórico colectivas, funcionando así como catalizadores que les permitan generar cohesión dentro de una comunidad concreta y más importante en una sociedad contemporánea. Es así que el valor propio de este monumento memorial esta dado por valores participativos y de apropiación local, lo cuales dentro de su particularidad resuena como eco de una memoria en constante significación y que mediante este tipo de actos de identidad local podemos proyectarlos de forma internacional, permitiéndonos generar dos capas dentro de las relaciones simbólicas que nos ofrecerá como usuarios la propia pieza. Por un lado, tendremos una lectura basada directamente en los hechos acaecidos, nombres, parientes, recuerdos vividos y experiencias personales. Por otro estará habitando el contexto holístico de lo que aquí se significa, de lo que aquí sucedió como lección global, un recuerdo triste e irrepetible como el “Holocaust Mahnmal”(Monumento Memorial al Holocausto), pero que desde una particularidad local nos permite una proyección universal. Particularidad local fundamental que se desarrolla mediante el trabajo *in situ* de los familiares en los mosaicos existentes en los 70 espacios que representan a los desaparecidos, así transformándose el gesto participativo en un gesto de apropiación que le brinda una carga emotiva real, donde no solo recordamos las tristes y brutales desapariciones de 70 campesinos y vecinos de la comunidad de Paine, sino que también conmemoramos la historia de estos más de mil descendientes directos que continúan en busca de una legitimización de sus vivencias post traumáticas y las de sus familias.

Entonces podemos entender este monumento memorial como una pieza que paralelamente existe en tres tiempos, en el pasado mediante los recuerdos dolorosos de los detenidos desaparecidos y ejecutados, en el presente mediante la vivencia propia de esos más de mil descendientes directos que de una u otra forma sufren aún estos hechos y en el tiempo futuro, entendiendo la proyección más holística que se plantea desde un punto de vista local a una internacionalización de los conceptos de Derechos Humanos e Igualdad, así repitiendo la consigna “Para que nunca más”, entendiendo

para esta última la vital importancia de las acciones educativas y de reflexión generadas por la misma corporación encargada del monumento memorial.

“El monumento es una expresión de duelo y los símbolos se entrelazan con una profunda pena. Sin embargo, también expresa vigorosamente la presencia de una memoria viva, en la que insiste la tercera generación de descendientes de aquellos que lucharon. Los nietos ponen de relieve su deseo de recuperar la humanidad y la inspiración de sus abuelos”⁵³

⁵³ Hite, K. 2013. *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile. Ed. Mandrágora, p. 96

CONCLUSIONES

Tras el análisis desarrollado mediante la bibliografía consultada podemos concluir que en Chile los procesos de memoria histórica han estado relacionados a las prácticas de arte público y de hacer ciudad desde sus orígenes hasta el día de hoy, distinguiéndose tres grandes formas, ligadas cada una directamente a los procesos históricos, políticos y sociales que vivió el país. Así en un comienzo podemos apreciar la estatuaría Conmemorativa, con la cual se construyen los ideales morales e históricos de esta nueva república en pro de sus próceres inmortalizados en bronce a. idealizaciones republicanas que generan primarias memorias históricas de orientaciones europeístas, política y estéticamente hablando. En segundo lugar y casi un siglo después, podemos reconocer la clara y fuerte influencia que tuvo el muralismo mexicano, como nueva forma de arte público donde la mirada aún pedagógica se puso en el continente y su pueblo, transmitiendo una memoria de corte popular con difusión de ideales latinoamericanistas y locales. Para finalizar, con una tercera forma de memoria histórica ligada ya directamente al concepto de “reparación simbólica” propio de los gobiernos democráticos existentes tras la dictadura militar, los cuales utilizan el espacio público como uno de los soportes para el desarrollo de la post memoria. Llevada a cabo mediante el desarrollo del monumento memorial en el entramado urbano, para mediante estos proyectos dotar a la comunidad de hitos físicos y palpables que simbolicen esta nueva sociedad democrática, igualitaria y basada en el respeto a los derechos humanos.

Propuestas que entendemos para su óptimo resultado necesitan de proyectos interdisciplinarios que permita generar visiones holísticas sobre los terrenos y temáticas de acción, tal como nos plantean Antoni Remesar, Oriol Bohigas, Horacio Capel entre otros. Comprendiendo así que no solo basta con un desarrollo multidisciplinar, sino también con un estudio real del público objetivo para el cual se desarrollan estas piezas y como estos hoy en día son los encargados no solo de activarlas sino de hacerlas existir dentro de un entramado urbano que tiene por piel grafitis y rallados, “auto publicidad y vandalismo” (estando mismo tiempo en manos de la publicidad capital). Difícil lugar entonces el que ocupan estas prácticas de memoria, las cuales dependen para su existencia de este espacio público contemporáneo donde el espectador se transforma en el detonador de la carga simbólica de estos mismos. Es así que comprendemos los dos estudios de caso como perfectos ejemplos de lo antes expuesto, presentando como evidencia una abismal diferencia a nivel de resultados simbólicos y físicos. Por un lado vemos el caso de “Mujeres en la Memoria”, donde la propuesta de un carácter claramente estético, no hace más que proponer y desarrollar citas formales alusivas a la agrupación conmemorada, enfrentando a esta como público ajeno y

distante, para luego encarar otra problemática ya externa a la propuesta. Siendo el movimiento de su lugar de emplazamiento original, un punto aleatorio de la ciudad donde se ubica, sin estudio previo de las cualidades del entramado urbano donde se emplazará. Así hoy tenemos como resultado una pieza en completo abandono y destrucción de la cual no se habla más allá que para recalcar su apocalíptico estado, así “Mujeres en la Memoria” se transforma en un punto negro de la memoria histórica desarrollada en el espacio público.

En contraposición tenemos “Un Lugar para la Memoria, Paine”, proyecto que contempla desde la propuesta inicial la participación de las agrupaciones implicadas como algo imperante para su éxito, no solo en los 70 mosaicos existentes que recuerdan a los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, que serán realizados en manos de los familiares y amigos, sino con la creación de un ágora central, como lugar de reuniones para la comunidad, incitando a la participación.

Dispareos resultados para proyectos de orígenes similares, en un país que busca mediante variados formatos la construcción de esta nueva post-memoria. Así es claro generar reflexiones entorno al espacio público y su habitar artístico mediante diferentes tipos de proyectos, los cuales creemos deben considerar estas variantes y antecedentes de producción .

Es por esto que al finalizar esta investigación he desarrollado el inicio a otras preguntas de un estudio de mayor profundidad que espero desemboque en una tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- Acta de premiación de Concurso para la ejecución del memorial Mujeres en la Memoria. 2004. Convocado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúnez,
- Aguiló, O. P. 1983. Santiago de Chile. Editorial Cebneca
- Alfaro, D., & Tibol, R. 1996. *Palabras de Siqueiros*. México. Vida y pensamiento de México, Fondo de Cultura Económica.
- Bases para la realización del memorial Mujeres en la Memoria. 2004. Chile. Convocado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúnez
- Bourriaud, N. 2006. *Estética relacional*. Buenos aires . Adriana Hidalgo Editora
- Cáceres, G. 2012. *La construcción del memorial en la ciudad: inscripciones sobre los derechos humanos en el Santiago (pos) dictatorial*. Chile. Revista Persona y Sociedad.
- Capel, H. 2002. *La morfología de las ciudades: sociedad, cultura y paisaje*. Tomo I. Barcelona. Ediciones del Serbal, S.A.
- Castillo, E. 2007. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación grafica en Chile*. Santiago de Chile. Ocho Libros Editores
- Chillida, A., Princenthal, N., Llorca, P. & Jiménez, M.D. 1999. *Siah Armajani*. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Chonchol, J. 1994. *Sistemas agrarios de América Latina, de la etapa prehispánica a la modernidad conservadora*. México. Fondo de cultura económica.
- Comité Pro-Monumento. 2003. *Proyecto Pro Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión*. Santiago de Chile. Fundación Salvador Allende
- Crow, T. 2002. *El arte moderno en la cultura del cotidiano*. Madrid. Akal
- Danto, A. 31/02/1986. *The Vietnam Veterans Memorial*. Nueva York. The Nation
- Debray, R. 1999. *Trace, forme ou message?*. Paris. Le confusion de monuments Les Cahiers de la Médiologie, 7. Gallimard.
- Delgado M. 2007. *Sociedades Movedizas, pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona. Anagrama
- Delgado, M. 2001. *El espacio publico como crisis de significado*. Valencia. Ediciones General de Construcción
- Duque, F . 2001. *Arte Público y espacio político*. Madrid. Aka
- Escobar, A. 1998. *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Barcelona. Editorial Norma
- García Guatas, M. 2003. *Tiempo histórico, espacio urbano y cuestiones iconográficas en la escultura pública de la Restauración (1874-1914)*. Zaragoza. Universidad de Zaragoza
- Gaya, J. A. 1958. *La estatua ecuestre en el arte barroco*. Goya: Revista de arte. Madrid, núm. 27

- Greemberg, C. 2002. *Arte y Cultura*. Barcelona, Paidós
- Gutierrez R. 2004. *Monumentos conmemorativos y espacio público en Iberoamérica*. Madrid. Cátedra,
- Hite, K. 2013. *Política y Arte de la Conmemoración, Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile. Ediciones Mandrágora
- Iglesis A., Prat L. & Ruddoff, A. 2002. *Memoria del proyecto Memorial de Paine: El recuerdo de las ausencias*. Chile. Presentado por y seleccionado por el Ministerio de Obras Públicas de Chile, a través de la Comisión Nemesio Antúnez
- Irigoyen, E. 2000. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos y representaciones*. Montevideo. Editorial Trilce.
- Krauss R. 2002. *La escultura en el campo expandido*. La posmodernidad. publicación coordinada por Hal Foster, pp. 59-74
- Kwon, M. 2004. *One place after another, site specific art and locational identity*. Massachusetts. MIT Press
- Layuno, M.A. 2001 *Richard Serra*. Hondarribia, Guipúzcoa. Editorial Nerea
- Lazarra, M. 2006. *Chile in Transition: The poetics and Politics of Memory*. Florida. University Press of Florida.
- López, R. 2001. *El Cultural*, entrevista de Paula Achiaga.
- Maderuelo, J. 1994. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid. Editorial Mondadori
- Magaz, M.C. & Arévalo, M.B. 1985. *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín-Plaza Lavalle-Parque Lezama*. Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
- Maureira, J. R. 2009. *Enfrentar con la vida a la muerte: Historia y memorias de la violencia de estado en Paine (1960-2008)*. Chile. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Chile.
- Monleón, M. 2000. *Arte público, espacio público*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.
- North, M. 1992. *Art and the public sphere (A critical Inquiry Book)*. Editorial Mitchell, W.J.T.
- Ocaranza, N. 2008. *Historias del siglo XX chileno. Cap Ranguel: del latifundio al Chile postdictatorial*. Chile. Ediciones B
- Pulido, G. 2017. *Composiciones Bajo Tierra, Abstracción prehispánica en el arte reciente*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados.
- Reyero, C. 1999. *El sentido del tacto en la escultura monumental española del siglo XIX*. Goya: Revista de arte, núm. 270
- Richard, N. 1973. *Mergenes e instituciones, Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile. Editorial Metales pesados

- Richard, N. 2011. *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Santiago de Chile. ARCIS University.
- Sánchez, F. 2011. *El Arte de la Historia*. Santiago de Chile. Ediciones del departamento de Artes Visuales
- Soneira, I. 2015. *La identidad Latino Americana del muralismo en tiempos de redes sociales*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Muralismo realizado en el Centro Cultural Kirchner
- Szmulewics, I. 2012. *Fuera del Cubo Blanco, Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados
- Torrejón, J. V. 1998. *Escultura monumental pública de Tegucigalpa*. Cáceres. Norba-Arte, vol XVI
- Valdés, A. 2010. *Documento de presentación de la obra Geometría de la Conciencia de Alfredo Jaar*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Voionmaa, L. F. 2004. *Santiago 1792-2004. Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago de Chile, Ocho Libros Editores
- VV AA. 2010. *Arte Público / obra pública , 15 años de la comisión Nemesio Antúnez*. Santiago de Chile. Ediciones del Ministerio de obras Públicas
- VVAA. 1987. *Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada y Sociedad*. Santiago de Chile. Coordinado por Nelly Richard. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, núm 46.

WEBGRAFÍA

-Castillo Inostroza, R. *Políticas y estéticas de la memoria en Chile. Tres momentos*. Ed. ERRATA#13. Derechos Humanos y Memoria, 2017

<https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2017/12/31/politicas-y-esteticas-de-la-memoria-en-chile-tres-momentos/>

último acceso: 16/05/2018

-Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Chile.

www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html

último acceso: 25/05/2018

-Comisión Nemesio Antúnez, Ministerio de Obras públicas, Gobierno de Chile

<http://www.cnamop.cl/QuienesSomos/Paginas/ComisionNemesioAntunez.aspx>

último acceso: 25/05/2018

-Consejo de monumentos nacionales. Gobierno de Chile

<http://www.monumentos.cl/>

último acceso: 27/05/2018

-Gómez Aguilera, F. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Revista On the W@terfront. Arte público: memoria y ciudadanía, núm. 5, 2004

www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049

último acceso: 10/04/2018

-Memoria de agrupación de familiares de detenidos y desaparecidos de Paine

<http://sitiosdememoria.org/es/institucion/memorial-paine-un-lugar-para-la-memoria/>

último acceso : 01/06/2018

-Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago Chile

<https://ww3.museodelamemoria.cl/>

último acceso: 15/05/2018

-Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago Chile

<http://mssa.cl/> último acceso: 16/05/2018

-Observatorio de Derechos Humanos Universidad Diego Portales, Santiago de Chile

www.icsoc.cl/observatorio-derechos-humanos

último acceso: 5/05/2018

-Palabras de Katherine Hite durante el seminario El arte de la conmemoración y la política de la memoria. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile, 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=b25cFr8LY38&t=3142s>

último acceso: 15/05/2018

-Palabras de Sergio Rojas citadas en el documental: Escena de Avanzada, el CADA. Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso

<https://www.youtube.com/watch?v=K9IZzV40mXQ&t=152sChile>

último acceso: 16/05/2018

-Paz, N. *Memoria Histórica y Arte Público. On the w@terfront*. Barcelona, 2016
<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/312606/402687>

último acceso: 14/05/2018

-Programa de Derechos Humanos, Gobierno de Chile.

<http://pdh.minjusticia.gob.cl/>

último acceso: 3/06/2018

-Remesar, A. *Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano*. Centre de Recerca POLIS-Art, Ciutat, Societat, Barcelona. 2010

https://www.researchgate.net/profile/Antoni_Remesar/publication/277186655_Barcelona_a_un_modelo_de_Arte_Publico_y_Disenio_Urbano/links/56dc184a08aebabdb4141c66/Barcelona-un-modelo-de-Arte-Publico-y-Disenio-Urbano.pdf

último acceso 9/04/2018

-Remesar, A. *Hacia una teoría del Arte Público (@rte público)*. Centre de Recerca POLIS-Art, Ciutat, Societat, Barcelona. 1997

[https://www.researchgate.net/publication/299555322_1997-](https://www.researchgate.net/publication/299555322_1997-Hacia_una_teoría_del_Arte_Publico)

[Hacia una teoría del Arte Público](https://www.researchgate.net/publication/299555322_1997-Hacia_una_teoría_del_Arte_Publico)

último acceso: 5/04/2018

-Remesar, A y Ricart, N. *Arte Público 2010*. Revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona, núm. 131, 2010

<http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm>

último acceso: 9/04/2018

-Remesar A. y Ricart, N. *Reflexiones sobre espacio público*. Revista On the W@terfront. Espacio Público. 2013

<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/263776/351265>

último acceso : 11/04/2018

-Reyes Sánchez, R. *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible*. 2012

<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/45-dossiers/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible>

último acceso: 8/05/2018

-Ricart, Núria. *El Lugar de la Memoria*. Revista On the W@terfront, núm 22. 2012

<http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18781>

último acceso: 6/04/2018

-VVAA. *Arte Público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades Latinoamericanas*. Acta II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Vitoria, Brasil. C/Arte editora, 2011

<https://es.scribd.com/document/284547023/Seminario-Arte-Publico-Actas-2011-T2-Libre>

último acceso: 03/05/2018

ÍNDICE DE IMAGENES

A. Esquema metodológico

1. Spiral jetty de Robert Smithson; The Lightning Field de Walter de María; Surrounded Islands de Christo y Jeanne-Claude; Doble Negativo de Michael

Heizer*Robert Smithson <https://auladefilosofia.net/?s=robert+smithson>

último acceso: 18/03/2018

*Walter de María <https://arte.laguia2000.com/escultura/walter-de-maria>

último acceso: 18/03/2018

*Christo y Jeanne-Claude <https://www.ignant.com/2016/05/30/the-surrounded-islands-of-christo-and-jeanne-claude/>

último acceso: 18/03/2018

*Michael Heizer <https://www.reviewjournal.com/entertainment/arts-culture/huge-outdoor-sculpture-was-dug-into-the-southern-nevada-desert-video/>

último acceso: 18/03/2018

2. Cielo caído de Beverly Pepper y Mistos de Claes Oldenburg

*Claes Oldenburg Archivo fotográfico personal 2017

*Beverly Pepper Archivo fotográfico personal 2017

3. Vietnam Memorial de Maya Lin; Tilted Arc de Richard Serra

*Maya Lin captura de pantalla <https://www.youtube.com/watch?v=wuxjTxxQUTs>

último acceso: 12/03/2018

*Richard Serra Writings interviews, pagina 3,1994,

último acceso: 12/03/2018

4. El caballito de Tolsá, estatuaría ecuestre de Carlos IV; estatuaría ecuestre de Bernardo O'Higgins.

*Estatuaría Ecuestre Carlos IV

<http://meganespadasdat52.blogspot.com/2015/10/el-caballito-de-manuel-tolsa.html>

último acceso: 23 /03/2018

*Estatuaría Ecuestre Bernardo O, Higgins, Archivo fotográfico personal 2018

5. Retrato estatuario de Cuauhtémoc de Francisco Jiménez; El roto Chileno de Raúl Vargas Madariaga

*Cuauhtémoc <http://www.mexicolore.co.uk/aztecs/ask-us/what-could-cuauhtemoc-have-looked-like>

último acceso: 23 /03/2018

*Roto chileno Archivo personal 2018

6. Obelisco de Buenos Aires por Alberto Presbisch

<https://ayudabuenosaires.wordpress.com/tag/obelisco/>

último acceso: 23 /03/2018

7. Hombre del Fuego de José Orozco; La Marcha de la Humanidad de David Alfaro Siqueiros; La Gran Ciudad de Tenochtitlan Diego Rivera.
José Clemente Orozco, GUADALAJARA , Hombre del fuego , Instituto Cultural Cabañas.1937 Archivo fotográfico personal 2009
* Hombre del Fuego de José Orozco Archivo fotográfico personal 2010
*La Marcha de la Humanidad de David Alfaro Siqueiros
<http://espina-roja.blogspot.com/2017/05/la-marcha-de-la-humanidad-mural-de.html>
último acceso: 25 /03/2018
*La Gran Ciudad de Tenochtitlán de Diego Rivera
Archivo fotográfico personal 2009
8. Símbolo de Unidad Popular
https://es.wikipedia.org/wiki/Unidad_Popular
último acceso: 25 /03/2018
9. Símbolo de Patria y libertad; símbolo de Brigada Ramona Parra
Símbolo de Patria y Libertad
https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Nacionalista_Patria_y_Libertad#/media/File:Cadeneta_FNPL.svg
último acceso: 25 /03/2018
Símbolo de Brigada Ramona Parra
<http://trazosdememoriagrafica.blogspot.com/>
último acceso: 25 /03/2018
10. Bombardeo sobre la casa del gobierno, “La Moneda”
<https://atlasiv.com/2015/09/11/apuntes-sobre-fotografia-memoria-y-obscenidad-en-la-imagen-del-bombardeo-al-palacio-de-la-moneda-11-de-septiembre-de-1973-2015/>
último acceso: 25 /03/2018
11. Logo para la campaña del SI; logo para la campaña del NO
https://es.wikipedia.org/wiki/Plebiscito_nacional_de_Chile_de_1988
último acceso: 25 /03/2018
12. Murales de México a Chile de Xavier Guerrero; Muerte al Invasor de David Alfaro Siqueiros
Mural, Murales de Mexico a Chile, Xavier Guerrero/
<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/conocen-al-pintor-revolucionario-xavier-guerrero> último acceso: 28 /03/2018
Mural, Muerte al Invasor, David Alfaro Siqueiros/
<http://www.cultura.gob.cl/convocatorias/cnca-y-ubb-se-unen-para-ofrecer-workshops-de-arte/>
último acceso: 28 /03/2018

13. Mural Presencia de América Latina /Jorge Gonzales Camarena.
<http://www.notimerica.com/cultura/noticia-presencia-america-latina-50-anos-muro-integracion-20141208102932.html> autor de foto: universidad de concepción de chile.
último acceso: 28 /03/2018
14. Mural Principio y Fin/ Julio Escámez
<http://chillanseactiva.blogspot.com/2008/07/pinturas-de-julio-escmez-en-chilln.html>
último acceso: 28 /03/2018
15. Murales brigadistas Brigada Ramona Parra; Brigada Elmo Catalán
*BRP
<http://monosusach.blogspot.com/2014/03/brp-brigada-ramona-parra.html>
último acceso: 28 /03/2018
*BEC <http://1000-historias-borrador.blogspot.com/2013/07/raul-pintaba-esperanzas-y-lo-mataron.html>
último acceso: 28 /03/2018
16. El primer gol de Chile de Roberto Mata junto a Brigada Ramona Parra
<http://bitacorademichile.blogspot.com/2013/10/brigada-ramona-parra.html>
último acceso: 28 /03/2018
17. UNCTAD III; Chimenea de ventilación “Escape de gas” por Félix Maruenda;
Pintura mural “Principio y Fin” de José Venturelli

*Edificio de la UNCTAD III
<https://ordenartificial.wordpress.com/2012/09/06/unctad-iii-arquitectura-contradictoria-borrador/>
último acceso: 02 /04/2018
* Chimenea de ventilación por Félix Maruenda
<http://artishockrevista.com/2015/09/22/felix-maruenda-la-chimenea-la-unctad-iii/>
último acceso: 02 /04/2018
* Principio y Fin de José Venturelli
archivo personal 2018
18. Papelógrafo Brigada Chacón
<http://www.theclinic.cl/2017/12/10/danilo-bahamondes-hacedor-papelografos/>
último acceso: 07 /04/2018
19. Una milla de cruces sobre el pavimento de Lotty Rosenfeld; Escrituras sobre los acantilados de Raúl zurita
*Loty Rosenfeld <http://collection.fraclorraine.org/collection/show/699?lang=fr>
último acceso: 07 /04/2018
*Raúl Zurita <http://www.museoreinasofia.es/actividades/poetica-expandida-lecturas-coloquios-raul-zurita-cecilia-vicuna>

último acceso: 10 /04/2018

20. ¡Ay Sudamérica!

http://post.at.moma.org/content_items/641-south-of-the-south-images-of-the-continent-s-in-chilean-art-1973-1989

último acceso: 12 /04/2018

21. Para No morir de hambre en el Arte.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/499-cada-para-no-morir>

último acceso: 17/04/2018

22. No +

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/501-cada-no-mas?tmpl=component&print=1>

último acceso: 17/04/2018

23. Holocaust-Mahnmal, Peter Eisenman

<https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560249-3558930-holocaust-mahnmal.html>

último acceso: 22/04/2018

24. Constantin Brancusi Mesa del silencio, La puerta del Beso y La columna sin fin.

*La mesa del silencio/ <http://romaniatourism.com/targu-jiu.html>

último acceso: 24/04/2018

* La Puerta del Beso/ <http://romaniatourism.com/targu-jiu.html>

último acceso: 24/04/2018

* La columna sin fin/ <http://romaniatourism.com/targu-jiu.html>

último acceso: 24/04/2018

25. Sitio de memoria Belín, Neukölln; Sitio de memoria Londres 38, Santiago

*Sitio de memoria Santiago Chile/ Archivo fotográfico personal 2018

*Sitio de memoria berlin neukölln / Archivo fotográfico personal 2017

26. Memorial Villa Francia; Espacio de memoria MMDDHH

<http://www.artes.uchile.cl/noticias/54197/luis-montes-becker-me-interesa-la-pureza-de-las-formas>

último acceso: 27/04/2018

27. Exposiciones permanentes referentes a los Crímenes de lesa Humanidad, MMDDHH

*Archivo fotográfico personal 2018

*Archivo fotográfico personal 2018

28. Memorial a las víctimas de la represión política, Chillán; Mujeres en la Memoria, Santiago; Un lugar para la memoria Nattino, Parada y Guerrero; Un lugar para la memoria, Paine; Homenaje a los Derechos Humanos, Lautaro

*Memorial a las víctimas de la represión política” / Chillan

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/Lists/CatastroDeObrasNacional/DispForm.aspx?ID=105>

último acceso: 30/04/2018

*Mujeres en la Memoria” / Santiago

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/Lists/CatastroDeObrasNacional/DispForm.aspx?ID=140>

último acceso: 30/04/2018

*Un lugar para la memoria Nattino, Parada y Guerrero” / Santiago

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/Lists/CatastroDeObrasNacional/DispForm.aspx?ID=144>

último acceso: 30/04/2018

*Un lugar para la memoria” / Paine

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/Lists/CatastroDeObrasNacional/DispForm.aspx?ID=141>

último acceso: 30/04/2018

*Homenaje a los Derechos Humanos ,Lautaro

<http://surchileddhh.blogspot.com/2009/09/inauguracion-de-memorial-en-la.html>

último acceso: 30/04/2018

29. Exhibición permanente, Muro de viviendas sociales KPD

Archivo fotográfico personal 2018

30. Exhibición temporal FUNA de Bernardo Oyarzun

<https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/funa/>

último acceso: 08/05/2018

31. ¿Es usted feliz?; Esto No es América (A logo for América). Alfredo Jaar

*Es usted Feliz?/ <https://verrev.org/2015/02/04/alfredo-jaar-estudios-sobre-la-felicidad/>

último acceso: 08/05/2018

*Un logo para América/

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/jun/08/this-is-not-america-chilean-artist-message-to-trump-alfredo-jaar-logo-for-america>

último acceso: 08/05/2018

32. Registro de Geometría de la Memoria, Alfredo Jaar

*Archivo fotográfico personal 2018

*Archivo fotográfico personal 2018

33. Al mismo tiempo, en el mismo lugar de Jorge Tacla; Acción Medular de Fernando Prats; El Museo es una escuela de Luis Camnitzer.

*Jorge Tacla

<https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/al-mismo-tiempo-en-el-mismo-lugar/>

último acceso: 10/05/2018

*Fernando Prats Archivo fotográfico personal 2018

*Luis Camnitzer

<http://artishockrevista.com/2014/11/21/la-escuela-luis-camnitzer/>

último acceso: 10/05/2018

34. Maqueta original de Mujeres en la Memoria

Imagen obtenida en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura. Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018 - Santiago de Chile

35. Planos de planta del proyecto Mujeres en la Memoria.

Archivo obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas -Chile, Enero 2018, Santiago de Chile

36. Mujeres en la Memoria. Monumento a las víctimas de la represión, Santiago
Monumento Memorial Mujeres en la Memoria.

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/ layouts/OSSSearchResults.aspx?k=mujeres%20en%20la%20memoria&cs=Este%20sitio&u=http%3A%2F%2Fwww.cnamop.cl%2FCatastroDeObras>

último acceso: 15/05/2018

37. Iconografía representada en Mujeres de la Memoria, pancartas y velatones

* Protesta por detenidos desaparecidos/ <https://redaccion.lamula.pe/2013/09/09/chile-marcha-por-las-victimas-de-la-dictadura-de-pinochet/tamaralasheras/>

último acceso: 15/05/2018

*Mujeres en la Memoria/

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/ layouts/OSSSearchResults.aspx?k=mujeres%20en%20la%20memoria&cs=Este%20sitio&u=http%3A%2F%2Fwww.cnamop.cl%2FCatastroDeObras>

último acceso: 15/05/2018

*Velatones a detenidos desaparecidos/ <http://www.theclinic.cl/2017/09/11/cientos-personas-llegaron-la-velaton-del-estadio-nacional-recordar-las-victimas-dictadura/>

último acceso: 15/05/2018

*Mujeres en la Memoria

<http://www.cnamop.cl/CatastroDeObras/ layouts/OSSSearchResults.aspx?k=mujeres%20en%20la%20memoria&cs=Este%20sitio&u=http%3A%2F%2Fwww.cnamop.cl%2FCatastroDeObras>

último acceso: 15/05/2018

38. Carta de autorización para el emplazamiento en el Paseo Bulnes de “Mujeres en la Memoria”, otorgada por la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Documento obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile.

39. Emplazamiento Mujeres en la Memoria, indicado sobre la fotografía del lugar.

Documento obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile.

40. Fotografía actual de lugar original de Mujeres en la Memoria actualmente ocupado por una terraza

Diagramación personal basada en imagen obtenida de Google map 2018, ultimo acceso: 24/05/2018

41. Diagrama de eje cívico político en el que hubiera estado inserto el monumento memorial “Mujeres en la Memoria”

Diagramación personal basada en imagen obtenida de google map 2018, ultimo acceso: 24/05/2018

42. Disposición actual de Mujeres en la Memoria

Hope, A. *Memoriales en Chile, homenaje a las victimas de las violaciones a los derechos humanos*. Consejo de Monumentos Nacionales, Editorial Ocho Libros. Santiago de Chile, 2007.

43. Imagen cenital de la ubicación actual de Mujeres en la Memoria

Diagramación personal basado en imagen obtenida de Google map 2018, ultimo acceso: 24/05/2018

44. Ubicación actual de Mujeres en la Memoria en comparación con la original .

Diagramación personal basada en imagen obtenida de Google map 2018, ultimo acceso: 24/05/2018

45. Nuevo emplazamiento de Mujeres en la Memoria en comparación con el original

Imagen obtenida en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile

46. Nuevo emplazamiento de Mujeres en la Memoria

Documento obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile

47. Chabolas dentro de emplazamiento de Mujeres en la Memoria

*Archivo fotográfico personal 2018

*Archivo fotográfico personal 2016

48. Deterioro de Mujeres en la Memoria, 2010/ Imagen obtenida en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Pública – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile.

49. Deterioro de Mujeres en la Memoria, 2014-2018

*Archivo fotográfico personal 2014

*Archivo fotográfico personal 2016

*Archivo fotográfico personal 2018

*Archivo fotográfico personal 2018

50. Imagen de las condiciones lumínicas del lugar, 2018

Archivo fotográfico personal 2016

51. Condición sanitaria del emplazamiento a causa del chabolismo, 2018

Archivo fotográfico personal 2018

52. Condición de aislamiento propiciadas por el mismo espacio arquitectónico Imagen donde se emplaza monumento, 2016

Archivo fotográfico personal 2018

53. Contaminación acústica del emplazamiento, 2018

Archivo fotográfico personal 2018

54. Encuestas realizada a 26 transeúntes a la salida de estación Los Héroes el 17/01/18.

Solo dos personas conocen la existencia de Mujeres en la memoria

Archivo fotográfico personal 2016

55. Vista de valla publicitaria led, Torre de telecomunicaciones Entel y Monumento a los héroes de la Concepción

*Archivo fotográfico personal 2016

*Archivo fotográfico personal 2016

*Archivo fotográfico personal 2016

*Archivo fotográfico personal 2018

56. Campesinos durante la Reforma Agraria, Paine

<https://www3.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/pieza-del-mes/reforma-agraria/>

último acceso: 25/05/2018

57. Vecinos de Paine aun exigiendo Justicia, año 2017.

<https://www.elciudadano.cl/chile/caso-paine-nuevos-procesamientos-uniformados-secuestro-11-campesinos/03/06/>

último acceso: 25/05/2018

58. Bocetos originales de la memoria del equipo ganador. Explicación gestual de los conceptos a desarrollar en la propuesta

Archivo obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento

Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile

59. Explicación en corte para propuesta espacial del monumento memorial

Documento obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile

60. Explicación tridimensional de propuesta para el memorial.

Documento obtenido en entrevistas con Alicia Alarcón, Arquitecta - Jefa departamento Obras y Artes, Secretaria ejecutiva Comisión Nemesio Antúnez, División Edificación Publica – Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas - Chile, Enero 2018, Santiago de Chile.

61. Vista al Monumento Memorial desde la carretera.

imagen obtenida a través de Google map 2018, último acceso: 26/05/2018

62. Mosaicos desarrollados por familiares en los 70 espacios de ausencias.

<https://www.memorialpaine.cl/>

último acceso: 25/05/2018

63. Nota de prensa referente al monumento memorial, 2008

<https://www.memorialpaine.cl/>

último acceso: 25/05/2018

64. Disposición de monumento memorial con respecto a la carretera.

Diagramación personal basada en imagen obtenida de Google map 2018

65. Imagen que explica ubicación del monumento memorial respecto a Paine y la localidad.

Diagramación personal basada en imagen obtenida de Google map 2018

ultimo acceso: 26/05/2018

66. Imagen que explica ubicación del monumento memorial respecto a Paine y la localidad.

Imagen obtenida de Google map 2018.

ultimo acceso: 26/05/2018



www.joseyisa.com

